A. TRADIȚII LEGATE DE ORIGINEA PRIMELOR ICOANE CREŞTINE

Etimologic, cuvântul *i c o a n ă derivă din grecescul* ***eikôn*** cu sensul de *imagine*, *asemănare* (*εἰκώς = a fi asemănător*), *reflexie*[1] dar şi de

[1] Platon s-a numărat printre primii gânditori greci care s-au servit de această noțiune punând-o în legătură cu teoria *Formelor* (*Ideilor*), în sensul în care înțelegea că obiectele sensibile sunt **imaginile** acestor modele eterne (ideile). Cu alte cuvinte, lumea sensibilă este o imagine (*eikon*) a zeului inteligibil, a locului Ideilor.

Ce este important din perspectiva teoriei imaginii creştine, în accepțiunea pe care Platon o acorda termenului este că *eikon,* ca imagine, implică mai mult decât o simplă asemănare cu modelul, presupune o înrudire cu acesta. Imaginea implică o participare la model. Mai mult, legătura care se stabileşte între reprezentare şi model (obiectul reprezentării) este o operație de natură religioasă şi aproape magică. Relația de imagine este îmbogățită de ideea de rudenie: *oikeiosis* sau *syngeneia*, o rudenie care uneşte cu lumea divină. Această rudenie derivă dintr-un principiu fundamental al teoriei cunoaşterii – numai asemănătorul cunoaşte asemănătorul... Sufletul este capabil de intelecție şi de senzație, pentru că e înrudit cu lumea inteligibilului şi cu cea a sensibilului.

La Platon eikon-ul este totdeauna sensibil. Astfel, universul vizibil este o *eikon* a celui inteligibil, care cuprinde ideile (Platon, dialogul *Timaios*) iar timpul, o imagine a eternității:

„Deci, despre cer ca întreg – deşi i s-ar putea zice şi cosmos sau chiar într-un fel mai potrivit – trebuie să cercetăm mai întâi acel lucru, care, aşa cum am spus, trebuie cercetat din capul locului cu privire la orice, şi anume: este el veşnic, neavând naştere, sau este născut, începând dintr-un început oarecare. Este născut; căci este vizibil, palpabil şi are trup, iar toate de acest fel sunt sensibile; şi cele sensibile, aşa cum am spus, putând fi concepute prin opinia întemeiată pe sensibilitate, au devenire şi sunt generabile. Dar, afirmăm că tot ceea ce devine, devine în mod necesar sub acțiunea unei anumite cauze. A găsi pe autorul şi pe tatăl acestui univers e un lucru greu, şi odată găsit, este cu neputință să-l spui tuturor. Revenind, asta trebuie să cercetăm despre univers: privind către care din cele două modele l-a făurit făuritorul lui, şi anume: privind către ceea ce este egal cu sine şi mereu la fel, sau către ceea ce este în devenire? Iată că, dacă acest cosmos este frumos şi Demiurgul este bun, e limpede că, în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veşnic. Iar dacă, ceea ce nici să rostim nu ne este îngăduit, cosmosul n-ar fi frumos şi Demiurgul ar fi rău, acesta s-ar fi uitat la modelul devenirii. Este însă limpede că, în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veşnic căci, dintre cele născute, Universul este cel mai frumos, iar dintre cauze, Demiurgul este cea mai bună. Fiind născut aşadar în acest fel, cosmosul a fost făurit după modelul care poate fi conceput cu rațiunea, printr-un discurs rațional, şi care este mereu identic cu sine.

Aşa stând lucrurile, este necesar ca acest univers să fie o copie a ceva. În orice domeniu, cel mai important este să începi cu ceea ce ține de natura lucrurilor cercetate. Trebuie să distingem aşadar copia de modelul ei, ca şi când vorbele ar fi înrudite cu lucrurile a căror explicație o dau...(*Timaios*, 28 b); Odată ce a văzut că universul se mişcă şi este viu, născut ca sfânt lăcaş al zeilor nemuritori, tatăl care l-a zămislit a fost cuprins de încântare şi, bucurându-se, s-a gândit cum să-l facă şi mai asemănător modelului lui. Şi cum acest model este o vietuitoare veşnică, Demiurgul s-a străduit să desăvârşească universul în această privință. Dar natura veşnică a vietuitoarelor-model era cu totul imposibil de conferit vietuitoarelor născute. Atunci s-a gândit să facă, cumva, o copie mobilă a eternității şi, în timp ce orânduia universul, a făcut după modelul eternității statornice în unicitatea sa o copie care veşnic se mişcă potrivit numărului – adică ceea ce noi am denumit timp. Căci, înainte de naşterea cerului nu existau zile şi nopți, luni şi ani; Demiurgul însă a făcut astfel încât ele să apară o dată cu alcătuirea universului. Toate acestea sunt părți ale timpului şi atât a

reprezentare a unui chip (portret). Aşadar, prin chiar proveniența sa, termenul a stimulat o diversitate de înțelesuri, fiind nevoie de o sistematizare a acestora.

Situându-ne strict în domeniul imaginilor creştine, considerate modalități simbolice de expresie a conținuturilor credinței şi reprezentând, alături de cuvânt (*logos*) şi în asociere cu acesta căi de manifestare a Revelației, putem distinge, mai întâi, aşa-numitele icoane „nefăcute-de-mână omenească" - ***acheiropoietoi***, de la termenul grecesc *acheiropoiètos* (ἀχειροποίητος, ον), putând fi tradus prin chiar aceea că respectivul obiect nu poate fi făcut de mâna omului, accentuându-se ideea că icoanele astfel numite au apărut prin intervenția nemijlocită a lui Dumnezeu.

În al doilea rând, putem lua în considerare categoria icoanelor **„biblice"**, atribuite în mod tradițional unor autori contemporani cu evenimentele evanghelice. Un caz particular este cel al Sfântului Evanghelist Luca, pe seama căruia a fost pusă producerea câtorva sute de icoane răspândite peste tot în lume, reprezentându-i pe Sfânta Fecioară Maria cu Pruncul, însă cărora le lipseşte o atestare istorică.

În fine, un al treilea grup se referă la icoanele zugrăvite de de mâini omeneşti, realizate deci de pictori iconari, de-a lungul istoriei creştine,

---

fost cât şi va fi sunt forme născute ale timpului, pe care, nedându-ne seama, le atribuim în mod greşit existenței veşnice. Căci noi spunem a fost, este şi va fi, dar, într-o vorbire adevărată, numai este i se potriveşte, în timp ce a fost şi va fi se cad a fi enunțate despre devenirea ce se desfăşoară în timp; căci aceste sunt mişcări, pe când ceea ce este veşnic identic şi imobil nu poate deveni nici mai bătrân, nici mai tânăr prin trecerea timpului; nici nu a fost cândva, nici nu este acum şi nici nu va fi vreodată devenire; ...Aşadar timpul s-a născut odată cu cerul, pentru ca, născute fiind împreună, împreună să piară, dacă va fi vreodată să piară; şi cerul a fost făcut după modelul naturii eterne, pentru a fi cât mai asemănător cu aceasta. Căci modelul este o existență veşnică, pe când cerul a fost, este şi va fi de-a lungul întregului timp, până la capătul lui". (*Timaios*, 37 *d*, *e*; 38, *a*, *c*).

La sfârşitul discursului din dialogul Timaios, lumea sensibilă este o imagine a Zeului inteligibil (pe care-l gândim sau intuim), adică a locului (sau domeniului) ideilor: „Acum, în sfârşit, putem spune că discursul nostru despre univers a ajuns la capătul lui. Universul, primind în sine viețuitoarele muritoare şi nemuritoare şi cuprinzând tot ceea ce este vizibil şi tot ceea ce este o copie a viețuitoarelor inteligibile, a devenit el însuşi o vietate vizibilă – un zeu perceptibil" (*Timaios,* 92 c).

imagini la a căror apariție intervenția lui Dumnezeu s-a manifestat indirect, prin mijlocirea harului revărsat asupra zugravilor. Acest har ar putea fi tradus prin talent, adică prin înzestrarea nativă a cuiva de a se exprima cu uşurință prin intermediul limbajului plastic, vizual, dar mai ales printr-o înțelegere aprofundată a temei figurate în icoană. Această înțelegere se dobândeşte pe măsură ce zugravul înțelege să se dedice vieții creştine şi din aceasta decurge statutul special pe care îl are iconarul, deosebit de al artistului obişnuit.

> Aşa cum observa Jean-Claude Larchet, „chiar dacă icoana poate să exprime capacitățile artistice, talentul şi chiar geniul celui care a realizat-o, iconarul nu este totuşi un artist. Artistul, pornind de la o inspirație ce izvorăşte din străfundurile inconştientului său, creează lucrări originale, care sunt expresia individualității sale şi o pun în valoare pe plan social. Iconarul este un slujitor al Bisericii, care nu are alt scop decât acela de a exprima cu adevăr şi frumusețe credința Bisericii. Icoana înfățişează în forme şi culori adevărurile pe care Sfânta Scriptură, sinoadele, scrierile Sfinților Părinți şi Viețile Sfinților le exprimă în cuvinte. Rostul icoanei e teofanic – de revelare a dumnezeiescului –, dar şi catehetic; iconarul are, aşadar, o mare răspundere față de Adevărul pe care-l împărtăşeşte şi față de cei care se vor împărtăşi de el. Individualitatea sa trebuie să pălească față de adevărul pe care-l exprimă... Însuşirile de căpetenie ale unui iconar se cuvine să fie supunerea (față de Biserică) şi smerenia (față de Dumnezeu, de Maica Domnului şi de sfinți)... Pentru aceasta, iconarul trebuie să se facă părtaş la viața Bisericii şi să vieţuiască potrivit poruncilor dumnezeieşti. Munca iconarului este strâns legată de rânduiala vieții liturgice şi de asceză personală necontenită”[2].

Grăitor poate fi considerat, în această ordine de idei, exemplul cuviosului zugrav Andrei Rubliov. El reprezintă, dincolo de timpul ori de cultura cărora i-a aparținut, modelul clasic al creatorului creştin, cu viață smerită, însă manifestând o vocație de creator desăvârşit împlinită, în exprimarea operei sale teologul identificându-se deplin cu zugravul, care a izbutit să-şi mărturisească credința transpunând-o în forma celei mai sublime arte. Altfel spus, creațiile lui nu sunt doar imagini menite să ilustreze cuvintele în care e formulat crezul creştin, ci exprimă plastic esența

---

[2] Jean-Claude Larchet, *Iconarul şi artistul*, în româneşte de Marinela Bojin, Editura Sophia, Bucureşti, 2012, p. 14.

duhovnicească a acestei credințe, în puritatea, plenitudinea şi frumusețea ei nelumească.

***

2. Icoanele „nefăcute-de-mână” (*achiropiite*)

Termenul grecesc *acheiropoiêtos* (ἀχειϱοποίητος, ον), „nefăcut-de-mână”, având temeiuri teologice în canounul Noului Testament[3], apare devreme în literatura creştină răsăriteană. Îl aflăm, pentru prima dată, într-o *Istorie ecleziastică* al cărei autor, din veacul V-VI, e cunoscut cu numele de Retorul Zaharia. Acesta relata despre o imagine miraculoasă a lui Hristos păstrată în localitatea Camulia (cunoscută şi sub denumirea Camuliana, la nord-vest de Caesarea, în Cappadocia). În acest ținut, ne spune Zaharia, „oamenii numesc imaginea *acheiropoiêtos*, «nefăcută de mână»”[4].

O a doua mențiune apare într-un *ekfrasis*, text sirian închinat spre lauda catedralei „Sfânta Sofia” construită în cetatea Edessa, citit cu ocazia inaugurării acesteia, pe la începutul secolului al VI-lea (se ştie că edificiul a fost grav afectat de inundații în anul 524/5 fiind reconstruită curând după această dată). Autorul scrierii face trimitere la imaginea *acheiropoiêtos*, cu care compară frumusețea marmurei cu care erau placați la interior pereții bisericii – „Marmura de acolo este precum *Imaginea cea nefăcută de mână omenească*”[5].

---

[3] Temeiul acestei numiri se găseşte în Sfânta Scriptură : “Voi dărâma acest templu făcut de mână, şi în trei zile altul, **nefăcurt de mână**, voi zidi” (Marcu 14,58), această imagine evanghelică semnifică faptul că Cuvântul Întrupat se descoperă în “templul trupului său” (In 2, 21); „Căci ştim că, dacă acest cort, locuința noastră pământească, se va strica, avem zidire de la Dumnezeu, casă nefăcută de mână, veşnică, în ceruri”(2Co 5,1).

[4] Retorul Zaharia, *Istoria ecleziastică*, XII, 4: originalul, în greacă, al acestei scrieri a fost reprodus în lucrarea anonimă *Istoria ecleziastică*,, redactată în limba siriacă şi finalizată la anul 569. Această din urmă operă a fost editată, cu o traducere în latină, de E. W. Brooks, *Corpus script. Christ. Orient., Script. Syri*, Ser. 3, V-VI (Paris, Louvain, 1919-1924); traducerea în engleză de F. J. Hamilton şi E. W. Brooks, *The Syriac Chronicle Known as that of Zachariah of Mitylene* (London, 1899).

[5] Textul siriac al acestui ekfrasis a fost publicat în traducere germană de H. Goussen, *Le Muséon*, XXXVIII (1925), 117-136; a doua traducere germană de A.-M. Schneider, *Oriens Christianus*, XXXVI (1939), 161-67; în trad. Franceză de A. Dupont-Sommer, *Cahiers archéologiques*, II (1974), 29-39; în

Potrivit descrierii cronografului bizantin din secolul al VII-lea **Theophylactos Simocattes**, o *acheiropoiêtos* reprezenta „imaginea Dumnezeului - om, despre care, de mult şi până azi, se zice că a fost făcută de către ştiința divină, nefiind întocmită (pânza) de către mâinile țesătorului sau pictată de către penelul pictorului. De aceea ea este numită la romani (e vorba de populația romanizată a Bizanțului, bizantinii numindu-se chiar şi după căderea Constantinopolului *romei*) *nefăcută de mână de om* şi este socotită vrednică de a face parte dintre obiectele cele mai sfinte. Căci romanii adoră această imagine ca pe o taină…" (Theophylactos Simocattes, *Historia*, II,3,4 ff.).

După tradiția Bisericii, cel puțin una dintre icoanele astfel descrise, ar fi apărut încă din timpul vieții Mântuitorului. Ea era numită *mandylion* (de derivare din cuvântul arab „mendul" - latinizat, care înseamnă „văl sau batistă", denumire preluată de bizantini de la arabii care, pentru o vreme, vor ocupa cetatea de origine a icoanei), *Sfânta Maramă* (sau *Mahramă*) sau *Sfântul Chip.*

2.1 L e g e n d a m a n d y l i o n u l u i

Ce era de fapt mandylionul? Potrivit tradiției, acest tip de icoană se află în corelație cu imaginea pe care Iisus ar fi trimis-o lui Abgar, prinț de Oshroene (Oshroëne) şi rege al Edessei[6]. Eusebiu de Cezareea povesteşte în *Istoria ecleziastică* (c.I.,XIII,1-22; cca.anul 325) că regele Abgar din Edessa

trad. Engleză de Cyril MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and Documents*, Pentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jeresy, 1972, pp. 57-60.

[6] Abgar al V-lea Ukkama ("cel Negru"), al 15-lea conducător al regatului Oshroene, situat în apropierea Eufratului, într-un teritoriu aflat la interferența Siriei, Mesopotamiei şi Armeniei, devenit provincie romană încă de pe vremea împăratului Traian şi având capital la Edessa (actualul Urfa, în Turcia). În perioada evanghelică însă era un stat semiindependent, ce nu făcea parte din Imperiul Roman şi era vasal regatului Part care avea capitala mult mai la est, la Ctesiphon, pe fluviul Tigru. Situarea pe o rută comercială străbătută intens de caravanele care făceau legătura dintre răsărit şi apus, i-a adus o mare prosperitate economică. Abgar al V-lea a domnit în două rânduri între 4î.Hr.-7 d.Hr., respective 13-50 d.Hr.

suferind de o boală incurabilă a trimis printr-un mesager o scrisoare adresată lui Iisus, prin care îi cerea să vină la Edessa şi să-l vindece[7]. Eusebiu pretinde că a cules această tradiție el însuşi, din arhiva de la Edessa pe care a tradus-o din siriacă în greceşte.

Acest rege din veacul I d. Hr., Abgar al V-lea Ukama, „care domnea cu mare cinste peste popoarele de dincolo de Eufrat" (Eusebiu de Cezareea) reprezenta un erou național venerat, „cel mai iscusit dintre toți oamenii de atunci, şi care recunoscuse, primul dintre regii pământului, în Iisus pe Fiul lui Dumnezeu[8], iar Edessa a fost socotită în drept primul oraş creştin[9].





Potrivit relatării episcopului Eusebiu, Hristos nu a putut da curs invitației şi solicitării prințului, însă l-a asigurat că va fi tămăduit[10]. Şi, într-adevăr, după Înălțarea Domnului, Tadeu, unul dintre cei 72 de ucenici aleşi

---

[7] "Auzit-am de tine că fără plante şi fără leacuri tămăduieşti. Mi s-a spus că pe orbi îi faci să vază, pe ologi să umble, pe leproşi îi cureți, că alungi şi duhurile necurate şi pe demoni, că tot felul de boli vindeci, ba chiar pe morți îi înviezi. Şi auzind eu toate acestea despre tine, am socotit în gândul meu din două lucruri una: ori că eşti Dumnezeu care ai coborât din cer şi faci astfel de minuni, ori că eşti Fiul lui Dumnezeu care face astfel de minuni. Drept aceea îți scriu acum şi te rog să te osteneşti a veni până la mine, ca să mă izbăveşti de boala pe care o am. Căci am înțeles că iudeii murmură împotriva ta şi vor să-ți facă rău. Eu am cetatea prea mică, dar îndeajuns amândoura pentru a petrece cu cinste" (Eusebiu de Cezareea, *Istoria ecleziastică*, III, I, p. 59-63)

[8] Andrei Cornea, *Mentalități culturale şi forme artistice – epoca romano-bizantină 300-800*, Meridiane, Bucureşti, 1984,p.57.

[9] Joe Nickell, *Inquest on the Shroud of Turin*, Prometheus Books; 1st edition (1987).

[10] "Fericit eşti (Abgare) de vreme ce ai crezut în mine fără să mă fi văzut, căci scris este despre mine, că cei ce mă vor vedea nu vor crede, pentru ca şi cei ce m-au văzut să creadă şi să fie vii. Cât despre ceea ce-mi scrii ca să vin la tine, trebuie să împlinesc mai întâi toate cele pentru care sunt trimis, iar după ce le voi împlini, să mă înalț către Părintele Cel ce m-a trimis. Iar după ce mă voi fi înălțat la El, îți voi trimite pe unul din ucenicii mei, care şi de boală te va tămădui, şi viața cea veşnică îți va dărui ție şi celor ce sunt cu tine" (Eusebiu din Cezareea, *op. cit.*).

de Mântuitorul (Lc 10:1), fiind trimis de Apostolul Toma[11], s-a dus la Edessa, locuind în casa lui Tobie, a recunoscut credința suveranului, l-a vindecat prin punerea mâinilor şi a predicat în fața curții adunate. Eusebiu pretinde că evenimentul s-ar fi petrecut în jurul anului 30 al erei creştine (anul 340 al erei seleucide, eră care începe în anul 312 î.Hr.).

Mărturia episcopului Eusebiu este confirmată câteva decenii mai târziu de călugărița Egeria (Etheria)[12], o pelerină din Apusul creştin (probabil din Aquitania, în sud-vestul Franței), care a vizitat Locurile sfinte, între 381-384, poposind şi în Edessa. Condusă de episcopul cetății, ea a vizitat palatul lui Abgar, aflând printre altele de puterea de palladium a Epistolei Domnului, datorată făgăduinței conținute în ea potrivit căreia cetatea nu va putea fi cucerită de duşmani.

O altă relatare a legendei, în limba siriacă veche (în manuscrise păstrate la *Biblioteca civică* din Sankt-Petersburg şi *British Library* din Londra) numită *Doctrina (Învățătura) apostolului Addai*[13] (*Doctrina Addaei*[14]; Addai este varianta siriană a numelui Tadeu[15]) şi semnată de un anume Laboubna, reia tema regelui Abgar suferind şi adaugă un nou episod şi anume acela al ambasadei trimise de Abgar în Palestina la Eleutheropolis, la Sabinus, guvernatorul roman al provinciei Orientului, ambasadă din care făcea parte şi arhivariul regal (*tabularius*) numit Hannan (Anania). Pe

[11] Sfântului Apostol Toma i-a fost încredinţată misiunea evanghelizării ţinuturilor parţilor.

[12] Egeria, *Pelerinaj la Locurile Sfinte (AD 381-384)*, Trad. Din limba latină, bibliografie, note, glosar şi postfaţă de Cornelia Lucia Frişan, prefaţă de Marcela Runcan, Ed. Viaţa Creştină, Cluj-Napoca, 2006, p. 62-67.

[13] Addai fusese episcop al Edessei (+541). Potrivit ekfarsisului închinat marii biserici din localitate, Addai a fost şi arhitectul respectivei catedralei construite la Edessa, alături de episcopul Amidonius şi de un anume Asaph: *Iar acum Amidonius, Asaph şi Adai Ți-au la Edessa acest slăvit Templu* (vezi nota 4.)

[14] *Doctrina Addaei* a fost tipărită pentru prima dată, fragmentar, de Cureton, în *Ancient Syriac documents* (Lodra, 1864, lucrare postumă), în siriacă, împreună cu o traducere în engleză. Întregul text siriac, însoțit de asemenea de o traducere, a fost publicat de Phillips, la Londra, în anul 1876 (cf. J. Chapman, *Doctrina Addai*, în *The catholic Encyclopedia*, vol. V (ed. În anul 1909 de John M. Farley, Arhiepiscop catholic de New York); *apud*, P. Brusanowski, *Istorie şi civilizație iraniană până la cucerirea arabă*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2008, p. 156, n. 315.

[15] Frank C. Tribbe, *Portrait* of *Jesus: The Illustrated Story of the Shroud of Turin*, Published by Stein & Day (1983).

drumul de întoarcere, trimişii regelui se abat pentru zece zile în Ierusalim, unde sunt martorii faptelor minunate ale Domnului, Hannan consemnând într-un raport scris toate cele observate. Ascultând relatarea ambasadorilor săi, Abgar se umple de dorința de a-L vedea cu ochii săi pe Hristos, dar neputând tranzita un teritoriu aflat sub ocupație romană, îl trimite pe Hannan cu o epistolă adresată Domnului. Ajungând la Iersualim, curierul îl întâlneşte pe Iisus în casa lui Gamaliel, citindu-i epistola care-i fusese încredințată. Hannan, având şi calitatea de pictor regal, zugrăveşte portretul Domnului şi i-l aduce stăpânului său la Edessa, unde Abgar îl aşează, la loc de mare cinste, în palatul său. Această versiune datează probabil de la sfârşitul secolului IV sau din anul 400[16].

Spre deosebire de varianta transmisă de Eusebiu, legenda povestită în *Doctrina Addai* pomeneşte doar de un răspuns transmis oral de Mântuitorul, şi consemnat apoi în scris, de solul lui Abgar, Hannan. În acest răspuns se cuprinde o formulă de binecuvântare adresată cetății Edessei de Mântuitorul, în cuvintele: „Oraşul vostru să fie binecuvântat şi nici un duşman să nu o mai stăpânească pe veci!”[17].

Existența unui portret al Mântuitorului „care se păstrează până în ziua de astăzi în oraşul Edessa” este confirmată şi în *Istoria Armeniei,* compusă de Moise de Chorene, în jurul anului 471. Povestea este aproape identic relatată ca în varianta Docrinei Adai. Totuşi trebuie precizat că acum nu se mai menționează autorul portretului Mântuitorului.

Următoarea mențiune cunoscută, privitoare la icoana de la Edessa, este conținută în Viața Sfântului Daniel din Glosh (Galash), compusă de prolificul scriitor edessan, episcopul Iacob de Sarug (†521). Aici este descrisă călătoria

[16] Frederik Tristan, *Primele imagini creştine, de la simbol la icoană, sec.II-VI.*, Meridiane, 2002.
[17] Hendrik J. W. Drijvers, *Edessa* în “Theologische Realenzyklopädie”, vol. IX, 1982, p. 278; *apud*, P. Brusanowski, *op. cit.*, p. 157, n. 318.

Sfântului împreună cu monahul Mari la Edessa, unde aceştia s-au închinat Icoanei Domnului păstrată în acel oraş.

Potrivit cronicii lui Mihail Sirianul, scrisă pe la anul 700, regele Edessei Atanasius bar Gumayer a comandat pictarea unei reproduceri după mandylion[18].

Trebuie spus că icoana în sine a revenit în atenția cronicarilor cu ocazia deja amintitelor inundații care au provocat imense distrugeri la Edessa în anul 525, ucigând o treime din populație şi ducând la dărâmarea multor clădiri publice, palate, biserici şi a unei părți din zidurile de incintă ale cetății. În cursul lucrărilor de reconstrucție care au urmat a fost descoperit un lăcaş tăinuit deasupra porții de vest a oraşului. Aceasta se deschidea într-o porțiune a zidului de apărare situată într-o zonă mai înaltă, care nu a fost afectată de ape. Poarta era renumită prin faptul că fusese în mod tradițional socotită ca locul prin care a intrat cu veacuri în urmă Tadeu spre a evangheliza Edessa. În respectiva tainiță s-a găsit un cufăr care conținea mandylionul, încă într-o bună condiție de conservare, după ce fusese ascuns acolo prin anul 57, cu scopul de al proteja de zelul anticreştin al regelui de atunci, Manu al VI-lea, şi unde fusese apoi uitat vreme de mai multe generații. Alături de mandylion se mai afla şi o țiglă, purtând imprimată pe ea aceeaşi imagine a chipului sfânt, despre care se zicea că fusese folosită pentru a acoperi nişa aflată deasupra respectivei porți[19].

Mai târziu, Sfântul Ioan Damaschinul (726-843) a reluat istoria lui Abgar, relatând că pictorul pe care regele îl trimise pe lângă Hristos pentru a-i surprinde trăsăturile şi a-i realiza portretul nu reuşea aceasta, „deoarece chipul îi strălucea cu o lumină orbitoare; Domnul şi-a acoperit chipul

[18] Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries.*Programs of the Byzantine Sanctuary, published by COLLEGE ART ASSOCIATION in association with UNIVERSITY OF WASHINGTON PRESS, Seattle and London, 1999, p. 69.

[19] Frank C. Tribbe, *op. cit.*

dumnezeiesc cu mantia şi acesta a fost reprodus pe mantie, pe care i-a trimis-o lui Abgar ce o cerea"(Sfântul Ioan Damaschinul, *Credința Ortodoxă*, IV,16.)[20].

Biserica Ortodoxă celebrează această translare a imaginii care nu e făcută de mână, pe 16 august. Stihirea glasului opt de la Vecernie spune: „Înfățişând preacuratul Tău chip, l-ai trimis credinciosului Abgar, cel ce voise a Te vedea, pe Tine, care după Dumnezeire, nevăzut eşti heruvimilor". O stihire de la Utrenie (galsul patru) spune : „Trimis-ai lui Abgar epistole înscrise de Dumnezeiasca Ta mână, lui care cerea mântuirea şi sănătatea izvorâte din înfățişarea Dumnezeiescului Tău chip".

2.2 C e l e m a i v e c h i m e n ț i u n i i s t o r i c e d e s p r e e x i s t e n ț a m a n d y l i o n u l u i

De fapt, primele mențiuni istorice datate ale existenței faimoasei imagini a Lui Hristos *acheiropoiêtos*, apar în contextul războiului de o jumătate de veac (începând puțin după moartea lui Justinian I (565) şi încheindu-se în vremea împăratului Heraklios (628)). Era vorba de o confruntare încrâncenată între două religii (un conflict religios, prin urmare) – creştină şi zoroastristă – şi a cărei miză era impunerea dominației mondiale. Câştigată, în numele şi prin intervenția Lui Hristos sau a lui

[20] "Se povesteşte şi o istorie : Pe când Abgar era împărat în oraşul edesenilor, a trimis pe un pictor să picteze chipul Domnului, dar din pricină că pictorul n-a putut să-l picteze din cauza luminii strălucitoare a feței, Domnul, punând haina pe obrazul lui dumnezeiesc şi de viață făcător, s-a imprimat pe haină chipul lui şi astfel a trimis-o lui Abgar, care o dorea" (Sfântul Ioan Damaschinul, *Dogmatica*, Migne, Patrologiae Cursus Completus. Series graeca, Paris, 1864, vol. XCIV; traducere în româneşte de pr. Dumitru Fecioru, Ediția a III-a, Editura Scripta, Bucureşti, 1993, p. 178). Istoria a fost reluată de acelaşi autor în lucrarea: *Primul tratat apologetic contra celor care atacă sfintele icoane*, în felul următor : "A venit la noi cuvânt din bătrâni, că Abgar, regale Edessei, auzind de Domnul, s-a aprins de dragoste dumnezeiască şi a trimis soli, cerându-I să-l viziteze; iar dacă ar refuza să facă aceasta, a poruncit unui pictor să-i facă chipul lui. Lucrul acesta ştiindu-l cel care cunoaşte toate şi poate toate, a luat o bucată de pânză şi lipind-o de fața sa a imprimat acel chip, care se păstrează până azi" (Sf. Ioan Damaschin, *Cultul sfintelor icoane*, traducere din greacă şi studi introductiv de Dumitru Fecioru, Bucureşti, 1937, p. 37).

Ahura – Mazda[21], biruința finală urma să deschidă era domniei universale a celui învingător. Curând însă după victoria bizantină, arabii, intrați în scenă ca actori redutabili, şi-au însuşit miza. Războiul contra perşilor era deci o luptă îndreptată împotriva necredinței sasanizilor, a „religiei lor bastarde" (cum o înfieraseră bizantinii) or, tocmai în ambianță acestui conflict s-au înscris evenimente semnificative pentru istoria imaginii religioase.

Reînviind figura lui Constantin cel Mare şi a Crucii celei purtătoare de biruință, sub care conducătorul şi-a călăuzit trupele, unii împărați bizantini au făcut apel direct la imaginile lui Hristos şi ale Fecioarei Maria, cărora le-au încredințat propriul destin şi soarta întregului Imperiu. [22]

Astfel, povesteşte Theophylactos Simocattes (istoricul bizantin din veacul al VII-lea), în timpul bătăliei de pe râul Arzamon, la anul 574, generalul Philippicos a înălțat deasupra capetelor soldaților săi „***icoana Lui Dumnezeu-om***" (*to theandrikon eikasma*) insuflându-le acestora un curaj sporit înaintea confruntării cu duşmanul (în fapt, alungându-le disperarea şi panica de care fuseseră cuprinşi, fiind învăluiți de o furtună de praf, în chiar

---

[21] ***Mazdayasni din***, numele propriu ce desemnează religia adepților profetului ***Zoroastru*** (sau *Zaratustra*). Termenul poate fi definit ca: **Mazda**, dumnezeul omniscient, **yasni**, cultul de preamărire, **din**, credință (în sensul de revelație a divinității). Fondatorul acestei credințe, profetul Zoroastru a trăit , se pare, între 625 sau 660 şi 551 î.Hr. . Ținutul originii sale este încă o chestiune aflată în dezbatere între oamenii de ştiință, posibile locuri fiind oraşul Rei (sau Rae), în apropierea Teheranului; o localitate aflată în vecinătatea Lacului Urumiah în Azerbaigian la vestul Iranului; în fine, o a treia posibilitate fiind Phages în Media. istoricii au văzut în Zoroastru fie un şaman fie un reformatorul agrarian a unei societăți arhaice pastorale. Viziunea exprimată de Nietzsche (în lucrarea „Aşa grăit-a Zaratustra", „Also Sprach Zaratustra"), în sprijinul doctrinei sale despre *supra-om* , în care îl considera pe profet ca pe un magician, astrolog, sau vraci reprezintă o interpretare literară, un fel de travesti al propriilor idei, deci trebuie considerată doar ca o figură de stil. Zoroastrismul vede în profet un trimis al divinității, însă un om real, care a suferit căzând în mâinile *răului*, forță, care asemenea lui *dumnezeu* şi *adevărului*, a fost creată de Ahura Mazda, Domnul omniscient. În economia acestei credințe, atât *răul* cât şi *adevărul* sunt puse în cele din urmă, în slujba *dreptății*. Aşa cum predică profetul, *răul* a fost creat pentru a-l încerca pe om. Misiunea profetului, şi în consecință, a oricărui credincios, era de a triumfa asupra răului prin dreptate (prin îndreptare). În sensul acesta Zaratustra apare mai degrabă, ca un reformator al vechii religii a lui Mazda (Mazdayasni) decât ca întemeietorul alteia noi.

[22] André Grabar, *Iconoclasmul bizantin*, Meridiane, Bucureşti, 1991

momentul în care atacul persan era iminent), şi conducându-i spre victorie. (Theophylactos Simocattes, *Historia*, II,3,4)

Prima menţiune expresă a *mandylionului* din Edessa şi care poate fi datată, se întâlneşte însă la istoricul Evagrie (Evagrios Scholastikos), puţin după anul 593.

În lucrarea sa *Istoria ecleziastica* acesta scrie despre atacul asupra Edessei, iniţiat de persani cu jumătate de veac în urmă, la 544, când creştinii bizantini au fost salvaţi de această icoană care s-ar fi aflat aici încă din primul secol, când Iisus Hristos ar fi trimis-o lui Abgar. (*Când edessenii n-au mai ştiut ce să facă, au adus icoana făcută de Dumnezeu (***Theoteuktos eikôn***) şi neîntocmită de mâinile oamenilor. Hristos – Dumnezeu i-a trimis-o lui Abgar, deoarece acesta dorea să-i vadă chipul.* **Evagrios**, *Historia eccl.*, 406, IV, 27, P.G. 86, p.2747).

Un alt istoric, Procopius din Cezareea, contemporan cu atacul persan din 544 asupra cetăţii Edessei, nu menţionează legat de acest context existenţa nici unui alt obiect *apotropaic*[23] în afara unei scrisori manuscrise (pomenită şi de Evagrius) adresate de Hristos regelui Abgar. (**Procopius**, *De bello persico*, I,12.)

*

Către sfârşitul secolului VI, în contextul războiului persic, mandylionul este menţionat de toţi istoricii timpului. Mai mult, se vorbeşte de spre icoane aşa-zis copiate după mandylion şi care ar fi apărut la Memfis, la Hierapolis, la Melitene, la Camuliana (Camoulliana) şi Cezareea, în Capadocia, la Diobulion sau în alte locuri. Iată, de pildă, ce relatează Retorul Zaharia, în *Istoria ecleziastică*[24], despre împrejurarea convertirii unei femei păgâne

(prima parte a capitolului s-a pierdut): „... Şi i-a spus ea, «Cum aş putea să mă închin Lui (Hristos, *n.n.*), câtă vreme El este invizibil iar eu nu-l cunosc?». Şi îndată după ziua aceea, aflându-se ea în grădina casei ... a văzut o imagine a lui Iisus

[23] **apotropaic** = care protejează împotriva răului
[24] Vezi nota 3.

Domnul nostru, pictată pe o pânză de in, care era cufundată în apa unei fântâni care se găsea acolo. Şi scoțând-o afară a fost uimită să descopere că pânza nu era udă. Şi, pentru a-şi arăta venerația (față de o asemenea minune), a învelit pânza în năframa cu care-şi aoperea capul, şi luând-o a dus-o spre a i-o arăta bărbatului care o învățase în ultimele zile; iar pe năframă se imprimase o imagine întocmai cum era cea aflată pe pânza ce o scosese din apă"[25].

„O imagine de acelaşi fel a apărut şi la Cezareea (în Capadocia), la scurtă vreme după Patimile Domnului nostru, iar o alta se păstra în satul Camulia (localitate cunoscută şi cu numele Camuliana, situată la nord-vest de Cezareea; Această imagine faimoasă a fost adusă la Constantinopol în 574.) şi o biserică a fost construit în onoarea ei de o creştină cu numele Hypatia.

La scurtă vreme (după aceste apariții miraculoase) o femeie din satul Diyabudin (probabil Dioboulion), din provincia Amaseia, auzind despre aceste lucruri, a fost cuprinsă de o asemenea fervoare a credinței încât nu a avut linişte până ce nu a reuşit să procure si să aducă în satul ei o copie a icoanei de la Camulia; iar în acele ținuturi oamenii numeau această imagine *acheiropoiêtos*, adică „nefăcută-de-mână". Femeia a ridicat şi ea o biserică, în onoarea icoanei. În cel de-al 27-lea an a domniei lui Justinian (554/5), incursiunea unui grup de barbari a condus la incendierea localității Diyabudin şi a bisericii. Ceva mai târziu, un om credincios, originar din acele locuri, a adus la cunoştința împăratului cele petrecute, implorându-l să ofere satului sprijin pentru a fi refăcut lăcaşul de închinare. Însă un demnitar de la curtea imperială l-a sfătuit pe acesta să propună ca acea imagine a Domnului să fie purtată de preoți în procesiune, din oraş în oraş, până ce se vor fi adunat suficienți bani (din donații) pentru restaurarea bisericii şi refacerea satului. Procesiunile s-au desfăşurat în acest fel, până la anul 560 - 561"(Lectorul Zaharia, *Istoria ecleziastică*, XII, 4).

***

Astăzi nu cunoaştem nimic despre soarta unor asemenea imagini sau reproduceri. În privința mandylionului se ştie că după ce acesta fusese adus în 574 la Constantinopol, în anul 622 d.Hr., potrivit relatării cronicarului Gheorghios Pisides, împăratul bizantin Herakleios a purtat el însuşi în mâini icoana de la Edessa şi a arătat-o trupelor care se pregăteau să pornească în atacul decisiv împotriva perşilor, atac care avea să aducă triumful definitiv al bizantinilor. (**Gheorghios Pisides**, *De exp. persica*, I, 139sq; Migne, P.G.,92,1207-1208).

[25] Istoria subliniază pe lângâ caracterul miraculos al apariţiei imaginii lui Hristos şi pe acela al capacităţii icoanei nefăcute-de-mână de a se autoreplica.

Apoi, potrivit aceluiaşi Pisides, acestei „viziuni înfricoşătoare a *scrierii nescrise*" – cum numeşte cronicarul acheiropoieta din Edessa – i-ar fi datorat Constantinopolul salvarea de sub asediul simultan al avarilor şi perşilor, din anul 626 (**Gheorghios Pisides**, *Bellum avaricum*, vers. 373,Migne,P.G. 92,1263)[26].

Către sfârşitul secolului al VII-lea, la Constantinopol, îmăratul Justinian II, în cursul primei perioade de domnie (685-695), a bătut monede purtând efigia cu chipul lui Hristos, aşa cum era reprezentat acesta pe mandylion[27].



Acheiropoieta din Edessa este înregistrată de cronografii bizantini ca prima icoană. Ea va fi mereu invocată în disputele dintre iconoduli şi iconoclaşti şi va fi venerată ca pavăză a creştinilor cinstitori de icoane nu doar împotriva iconoclaştilor, ci şi împotriva adversarilor de altă religie.

În 787, Părinții Sinodului al VII-lea ecumenic se referă la imaginea din Edessa. Leon, lector la catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, participant

[26] Tocmai acest episod se va regăsi în veacul al XVI-lea în celebrele redactări iconografice ale asediului Constantinopolului de pe pereții exteriori ai ctitoriilor domneşti şi boiereşti din Moldova.
[27] Georges de Nantes, *The Holy Shroud – Evidence of a scientific forgery against The Holy Shroud*, (1991).

la sinod, povesteşte că a cinstit Sfântul Chip în timpul unei şederi la Edessa[28].

Astfel, mandylionului nu i se atribuie doar originea divină, ci şi însuşiri miraculoase, de instrument al victoriei creştinilor asupra duşmanilor lor şi ai Lui Dumnezeu. Din acest motiv mandylionul este din nou trimis la Edessa, unde va rămâne până în anul 944, ocrotit în catedrala oraşului şi fiindu-i consacrată anual o slujbă specială. „Acheiropoieta era aşezată pe un tron şi era purtată în procesiune înainte de a fi instalată în altar în spatele Sfintei Mese”[29].

În 944, mandylionul este răscumpărat de la arabii care ocupaseră între timp Edessa de către generalul bizantin Ioan Kourkouas, aflat în slujba împăratului Romanus Lecapenos I (de aici s-a preluat denumirea arabă a „Sfintei Fețe”). În înțelegerea încheiată cu emirul, în schimbul eliberării a 200 de prizonieri, relicva a revenit în posesia creştinilor. Apoi, trimisul împăratului, arhiepiscopul Avram de Samosata, a negociat preluarea icoanei pentru a fi dusă în capitala imperiului, oferind în schimb 12000 de monede din argint şi asigurări că cetatea nu va mai fi vreodată atacată de bizantini. Transferul icoanei s-a făcut totuşi forțat, în pofida protestelor vehemente ale credincioşilor edeseni.

Mandylionul a fost auds la Constantinopol intrând în oraş prin ceremonii triumfale. „În seara zilei de prăznuire a Adormirii Maicii Domnului, în 15 august 944, mandylionul a fost introdus în faimoasa biserică a Sfintei Fecioare de la Vlaherne (*Blacherne*), unde întreaga curte imperială, cu excepția lui Romanus (împăratul) care era bolnav, a putut să admire şi să se închine înaintea acestei relicve. Cei doi fii ai împăratului s-au arătat

---

[28] A. Grabar, “Sfântul Chip de la catedrala din Laon”, în *Seminarium kondakovianum*, Praga, 1930 (în rus.)
[29] A. Grabar, *Iconoclasmul bizantin*

atunci dezamăgiți de a nu fi putut să desluşească mai nimic din imagine. În ziua următoare, pe 16 august, o procesiune care îi avea în frunte pe împărat şi pe patriarh au condus icoana până în centrul oraşului, fiind introdusă pentru a putea fi contemplată, îndeosebi de o mulțime foarte mare de oameni suferinzi de diverse boli, în catedrala Sfânta Sofia. În cele din urmă, *Rex Regnatium*, prezent simbolic prin intermediul mandylionului, a fost aşezat prin această mijlocire pe tronul imperial din palatul de la Vlaherne şi încoronat, până când a venit timpul să fie condus spre locul hotărât pentru păstrare, între relicvele cele mai de preț, în biserica Sfintei Fecioare de la Pharos („a Farului"), paraclis al palatului imperial".

Aceste informații ne sunt cunoscute din *Povestea icoanei de la Edessa*, ***ekphrasis***[30] comandat de Constantin VII Porfyrogenetul şi care a fost citită la *Sfânta Sofia* la 16 august 945, pentru a sărbători prima aniversare a venirii icoanei la Constantinopol[31]). Din micul oratoriu *Pharos,* icoana a fost adusă în *Chrysotriklinos* – marea sală de audiențe a palatului imperial, şi aşezată chiar pe tronul suveranului. Semnificativ este faptul că de aceeaşi ceremonie de care se bucura ***mandylionul*** beneficiau atât ***Crucea*** cât şi cartea ***Evangheliei***. În toate cele trei cazuri tronul împăratului se identifica în mod evident cu cel al lui Hristos. Aceste ceremonii reaminteau că, prezent prin

---

[30] De o importanță majoră prin calitatea sa de document al istoriei artei bizantine, genul de surse numit ***ekphrasis***, constituie *descrierea retorică a unei opere artistice*. Acest gen, comandat spre a fi declamat cu ocazia inaugurării unui monument arhitectural sau a unei opere picturale, s-a manifestat de obicei în proză, dar putea la fel de bine să cunoască o redactare în versuri (în hexamentru epic – cazul lui Pavel Silențiarul; în iambi – cazul lui Constantin Rhodianul); ekphrasisul putea constitui un opuscul independent sau să fie parte a unei lucrări mai extinse cum ar fi cazul unei istorii sau a unei cuvântări. (Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents*, Prentice-Hall,INC., Englewood Cliffs, New Jeresey).

[31] „Povestire despre Chipul Domnului nostru Iisus Hristos cel nefăcut de mână şi despre aducerea lui de la Edessa în Constantinopol", în *Viețile Sfinților pe luna august*, Ed. Episcopiei Romanului, 1998, pp. 223-228 şi „Pomenirea aducerii Icoanei celei nefăcute de mână a Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, din cetatea Edessei, în păzita de Dumnezeu împărăteasa cetăților a Constantinopolului", în *Viețile Sfinților de peste tot anul după Minee*. Sinaxarele din Triod şi Penticostar, Ed. Biserica Ortodoxă Alexandria, 2002, pp. 484-486.

Cruce, *Evanghelie* sau *Acheiropoietă*, Hristos guverna el însuşi Imperiul creştin[32].

2.3 Dispariția mandylionului. Cele mai vechi reproduceri cunoscute.

Stabilirea unei sărbători dedicată relicvei de la Edessa (pe 16 august; canonul slujbei din ziua de sărbătorire a mandylionului a fost compus pe la anul 1100, de Leon din Calcedon[33]) şi compunerea, aşa cum am văzut, a unei scrieri în onoarea ei, atribuită chiar împăratului Constantin al VII-lea Porfyrogenetul, a condus la proliferarea reproducerilor realizate după mandylion. Două icoane care au funcționat ca voleuri (aripi laterale) ale unui triptic, asamblate astăzi într-un singur panou păstrat în pinacoteca mănăstirii „Sfânta Ecaterina", de pe Muntele Sinai, constituie cele mai vechi reprezentări ale mandylionului din câte s-au păstrat, fiind datate de cercetătorul Kurt Weitzmann pentru secolul 10. Registrul superior al panoului lateral din dreapta îl înfățişează pe regele Abgar primind vălul cu imaginea tămăduitoare[34].

Existența mandylionului este atestată la Constantinopol până în 1204, când capitala Bizanțului e cucerită şi devastată de cruciați (mercenarii celei de-a patra cruciade) şi, după toate probabilitățile, e distrus împreună cu

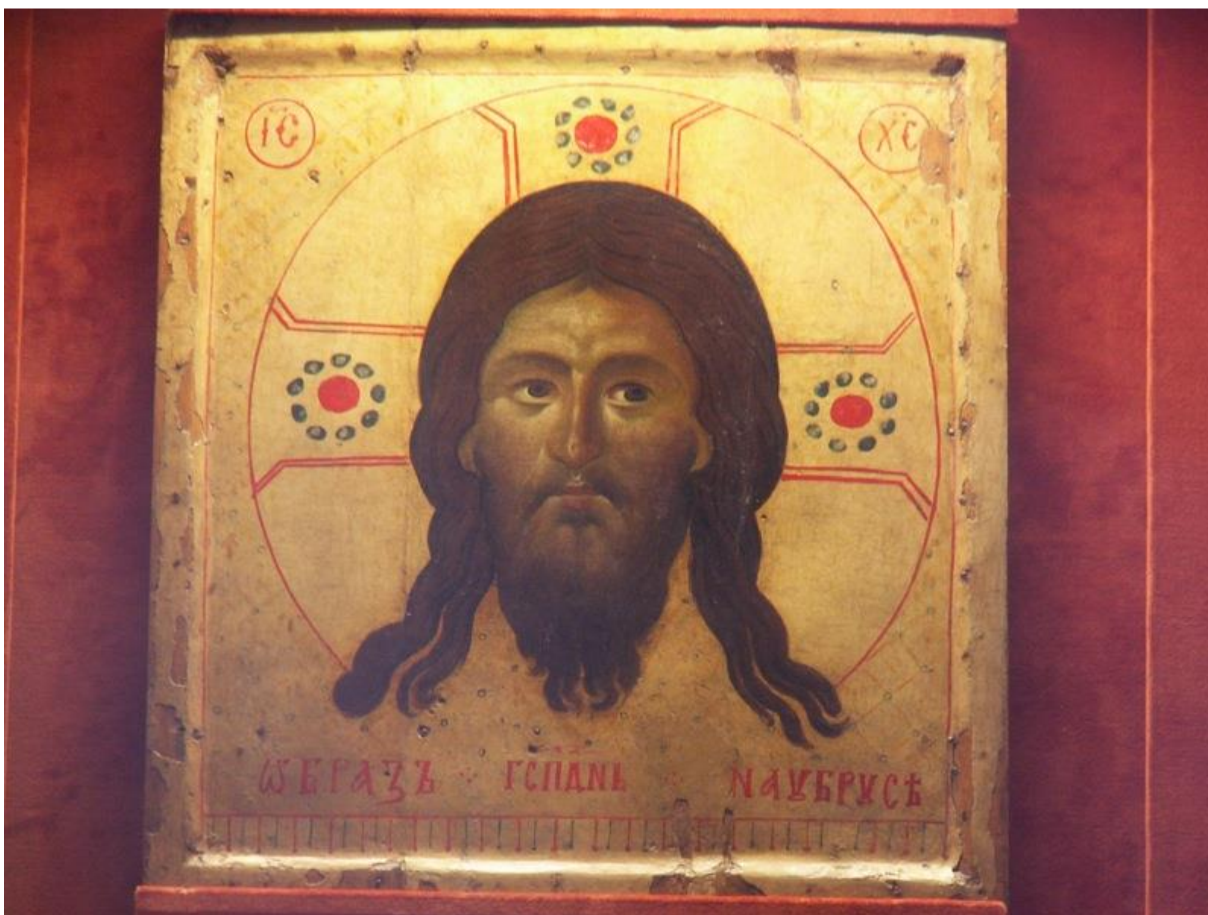
[32] Potrivit lui A. Grabar, *mandylionul* se va bucura de o venerație specială, consacrându-i-se anual o slujbă a cărei ceremonie semăna cu ceremoniile închinate împăratului. Trebuie spus că, în ordinul imaginilor idolatre (păgâne) – singură reprezentarea împăratului a rezistat după Constantin cel Mare. Încă de foarte timpuriu, se observă o asociere deloc întâmplătoare între cele două chipuri sau reprezentări. Iconofilii s-au servit de mandylion ca de o probă în credința că un cult al imaginilor în Biserică are ca temei voia lui Hristos Dumnezeu. Acelaşi argument îl invocă şi patriarhii de Alexandria, Antiohia şi Ierusalim într-o scrisoare adresată împăratului iconoclast Teofil, în 836. Atât mandylionul, cât şi Sfintele Daruri euharistice sunt citate în această scrisoare drept „imagini" licite (valabile şi acceptate) ale lui Hristos întrupat.

[33] Venance Grumel, „Léon de Chalcédoine et le canon de la fête du Saint Mandilion", *Analecta Bollandiana* 2 (1950), p. 135-52.

[34] Kurt Weitzmann, „The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos", în Cahiers Archéologiques II (1960), pp. 164-84.

multe alte opere creştin-ortodoxe. Fapt sigur este că după 1204, existență acheiropoietei nu mai este menționată nicăieri.





Copie după mandylion (sec. XIII), păstrată în catedrala din Laon

***

Dacă originalul acheiropoietei din Edessa a dispărut, s-au păstrat, în schimb, mai multe copii ale acestuia. Între cele mai cunoscute şi cea mai reuşită din punct de vedere al valorii artistice, este o imagine ce datează chiar din perioada dispariției mandylionului, fiind cu probabilitate opera unui iconar sârb. Lucrarea a ajuns la Roma fiind trimisă apoi, la 1249, de către papa Urban al IV-lea[35] surorii sale, abesă a mănăstirii cistercienelor din Monasteriolum (Montreuil-les-Dames) din dioceza Laon (Franța) unde se păstrează şi în prezent, în sacristia celebrei catedrale gotice de aici.

[35] Jacobus (Jacques) Pantaleon Tricassinus, înainte de a deveni papa Urban al IV-lea, fusese arhidiacon al catedralei din Laon, îndeplinind şi o funcție în diplomația bisericească, călătorind adesea la Constantinopol. În drumul dinspre Roma către capitala Bizanțului, acesta obişnuia să poposească în Serbia, de unde a primit copia mandylionului, aceasta fiindu-i dăruită de Jelena Anžujska (Elena de Anjou), soția cneazului sârb Ştefan Uroš I.





O copie dublă a Mandylionului apare în ilustrațiile celebrului manuscris din secolul XI, al scrierii Sfântului Ioan Climax (Scărarul, (579-649), cunoscut şi ca Sf. Ioan Sinaitul) întitulate *Scara* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, „Rossinensis”, 251, fol. 12; mai apare în două Menologhioane din sec XI, - Paris, Bibliothèque Nationale, gr. 1528 şi la Moscova – Muzeul de istorie, codicele 382). Aici, una dintre reprezentări este o copie directă a mandylionului iar cealaltă reprezintă o reproducere a unei alte acheiropoiete – a *cheramidion*-ului (imprimarea Chipului Sfânt pe o țiglă) care ar fi apărut, în mod miraculos în Siria, fiind adus la Constantinopol tot în cursul secolului X, la scurtă vreme după mandylion.

O a treia copie apare în miniaturile care decorează manuscrisul Evangheliei georgiene *Alaverdy*, aflat în prezent, în *Biblioteca Sion* din Tbilisi (Georgia), fiind datat 1054.

Începând cu secolul al XIII-lea, numărul acestor reproduceri devine tot mai mare.







↑→Manuscrisul Evangheliei de la Alaverdy. Jos, în dreapta paginii se vede reproducerea după mandylion.

↓ Manuscrisul Evangheliei de la Alaverdy, detaliu; manuscrisul lucrării Scara (Codex „Rossinensis”, 251, fol. 12). Reproduceri după mandylion şi cheramion.





După ce veneţienii au cucerit Constantinopolul la 1204, în împrejurările amintite deja, s-a răspândit tradiţia că mandylionul ar fi fost

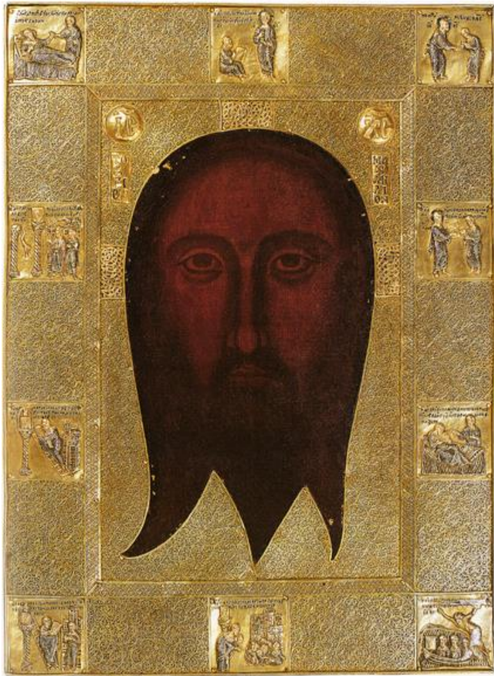
transferat în Apusul european, unde însă ştirile privind existența sa devin confuze. Aşa se face că circulă în prezent trei tradiții deosebite, fiecare fiind asociată unei imagini care pretinde să fie cea „autentică”.

Mandylionul parizian. Tradiția susține că această icoană ar fi fost obținută de împăratul Baldwin II de Courtenay (1217-1273), ultimul împărat latin al Constantinopolului. El l-ar fi dăruit în 1247 regelui Franței, Louis al IX-lea (1214-1270) cel Sfânt care l-a instalat în biserica Sainte – Chapelle din Paris. A fost pierdut, se pare, în 1792, în contextul evenimentelor dramatice din timpul Revoluției Franceze.

Mandylionul genovez. Chiar dacă ştiri despre existența acestei icoane datează încă din sec. X, ce s-a putut verifica prin documente datează doar din sec. XIV, când împăratul bizantin Ioan al V-lea Paleologul a dăruit această relicvă lui Leonardo Montaldo (1319 – 14 iunie 1384), care era căpitanul coloniei genoveze de pe malul Bosforului. După moartea lui Montaldo, survenită în 1384, mandylionul a fost încredințat, începând din 1388, bisericii genoveze a Sf. Bartolomeu, „a Armenilor”. A rămas la Genova, ferecată într-o îmbrăcăminte de argint, lucrată în stil bizantin paleolog. Imaginea în sine este realizată pe o pânză lipită pe un panou de lemn.

Madylionul de la Vatican. Nu are nici el o istorie certă, mai devreme de sec. XIV, când se ştie că era păstrat la Roma de călugărițele mănăstirii San Silvestro in Capite. În 1517, călugărițelor li s-a interzis să-l mai expună public. În 1587 e menționat de un anume Cezare Baromio. În 1623 a dobândit ferecătura de argint, donată de călugărița Dionora Chiarruci. A rămas la San Silvestro in Capite până în 1870, când, în timpul războiului de unificare a Italiei, papa Pius IX l-a mutat pentru mai multă siguranță în Vatican, acolo unde se păstrează şi în prezent, ocrotit în Capela Matilda.

↓Mandylionul genovez



↓ Mandylionul roman (Vatican)




IXΘYC



2.4 „Adevărata icoană”

O a doua achiropiită socotită originală este *Veronica* sau *vera icona – adevărata icoană* (apelativul *Veronica* fiind obținut prin asocierea cuvintelor *vera* + *icona / εικόνα = adevărata imagine*), păstrată la Roma. Prima referire la o astfel de imagine datează din anul 1011, când papa Sergius al IV-lea îi consacra un altar în biserica Sfântul Petru.

În cursul aceluiaşi secol, al XI-lea, şi la începutul celui următor, a fost menționat ca un sudariu (din lat. sudarium), un simplu ştergar, lipsit de vreo imagine, de care, potrivit tradiției, Hristos şi-ar fi şters broboanele de sudoare şi sânge, în grădina de la poalele Muntelui Măslinilor, în noaptea trădării şi arestării sale. În timpul papei Celestin al II-lea (1191-98), era păstrat în aceaşi biserică Sfântul Petru, sub bolta unui ciboriu sprijinită de şase coloane. Şi doar după anul 1200, după ce sudariului i-a fost asociată şi o imagine a Domnului, şi când relicva a început să facă minuni, a fost pusă în relație cu legenda despre Veronica, femeia pioasă despre care se spunea că i-ar fi oferit Mântuitorului vălul, pentru a-şi şterge fața, ale cărei trăsături au rămas întipărite pe pânză. Vechea legendă orientală (despre regele Abgar), care era acum revizuită pentru a servi unui nou scop, a căpătat astfel plauzibilitatea unei mărturii istorice. Din moment ce în Evul Mediu cultul creştin al imaginilor nu mai reprezenta un subiect de controversă, preocuparea inițială de a se evidenția originea miraculoasă a icoanei lui Hristos şi-a pierdut astfel din însemnătate, şi o explicație rațională cu privire la apariția acestei prime icoane a fost considerată mai potrivită decât de a-i fi atribuită originea divină.

A vedea chipul lui Dumnezeu era o dorință moştenită în natura umană şi implica aşteptarea unei întâlniri nemijlocite, personale, adică „față către față”, cu divinitatea. Creştinismul a oferit în această privință speranța unei vederi anticipative a lui Dumnezeu, întrucât viața veşnică era înțeleasă ca o viziune desăvârşită şi o contemplare neîntreruptă a slavei Tatălui ceresc. În imaginea cea adevărată, *vera icona*, trăsăturile pământeşti ale lui Iisus Hristos, care puteau fi văzute de ochii omeneşti, se împleteau cu trăsăturile divine ale Fiului lui Dumnezeu – realitatea vizibilă fiind învăluintă în taina nevăzută şi necuprinsă a slavei. Aceast dublu înțeles atribuit uneia şi aceleiaşi imagini a încurajat apariția reproducerilor făcute după aceasta, respectivele copii devenind mai degrabă înterpretări ale unei idei teologice, decât simple replici ale unei relicve. Amprenta chipului sfânt al Domnului pe pânză, reprezenta o mărturie a întrupării Fiului lui Dumnezeu care prin jertfa Sa răscumpărătoare a restaurat frumusețea edenică a înfățişării omeneşti, iar reproducerea trăsăturilor chipului omenesc al lui Hristos, modalitatea prin care tradiția creştină apuseană şi-a însuşit această mărturie. De altfel, chiar şi în Bizanț, credincioşii faceau deosebirea între

autoreplicarea miraculoasă a unor icoane şi reproducerea artistică pornind de la un model originar. Actul în sine al privirii implica dorința privitorului de a dobândi asemănarea cu Cel pe care-l priveşte. Imaginea şi privitorul, în ultimă instanță, se înrudesc în aceeaşi manieră în care sunt înrudite arhetipul şi copia, Creatorul şi creatura. Imaginea materială, ca mediator, putea deveni astfel mijlocul pentru o contemplare a frumuseții pierdute, paradisace, a omenirii.

*

Se pare, prin urmare, că la început Veronica romană nu se deosebea ca tip de imagine de mandylionul din Edessa. Dovadă că, în 1249, când călugărițele mănăstirii Montreuil-les-Dames, din Laon, au primit în dar icoana Sfintei Fețe (zugrăvită de un iconar sârb, după modelul mandylionului din Constantinopol), au considerat că era o replică directă făcută după originalul Veronicăi romane. Şi tot la fel, în 1287, un călugăr sirian care a vizitat Roma şi biserica Sfântul Petru, a recunoscut în Veronica o reproducere fidelă făcută după originalul imaginii pe care Hristos i-a trimis-o lui Abgar.

În aparență, atât imaginea în sine, cât şi istoria apariției Veronicăi nu reprezentau altceva decât variante ale mandylionului şi tradiției siriene despre regele Abgar. Dar lucrurile nu stau atât de simplu. Putem mai bine înțelege legenda Veronicăi dacă realizăm că, chiar dacă în cursul Evului Mediu aceasta a împrumutat anumite elemente din legenda lui Abgar, istoria în sine nu trimitea în vreun fel la relicva venerată la Roma. Varianta cea mai veche a legendei Veronicăi, inspirată dintr-o scriere apocrifă („Faptele lui Pilat") „povesteşte despre boala împăratului Tiberiu, şi despre căutările zadarnice ale trimişilor săi de a găsi un remediu în Palestina, până când aceştia nu au izbutit să o găsească pe Veronica, femeia cu scurgere de sânge pe care o tămăduise Hristos, şi care-i zugrăvise binefăcătorului ei chipul, în semn de gratitudine (după alte variante, Hristos însuşi i-ar fi dăruit Veronicăi imaginea sa); istoria relatează mai departe despre vindecarea împăratului ... despre pedpsirea guvernatorului Pilat" şi, în final, despre distrugerea Ierusalimului, ca o pedeapsă abătută asupra iudeilor. Icoana, reprezentare autentică a chipului lui Hristos, care i-a adus lui Tiberiu, prin faptul de a o fi contemplat cu credință, vindecarea, a fost doar mai târziu identificată de tradiție ca fiind o imagine miraculoasă şi, încă mai târziu, pe la anul 1300, şi anume în Biblia lui Roger de Argenteuil ca un motiv inspirat din relatările evanghelice despre Patimile Domnului. Doar începând de atunci se va vorbi despre împrejurarea în care Iisus, parcurgând Drumul Crucii, şi-ar fi lipit fața scăldată în sânge şi sudoare de năframa Veronicăi. Şi doar începând de atunci, replicile realizate după originalul Veronicăi au adoptat, ca un motiv nelipsit, reprezentarea cununii de spini.

Cât priveşte cultul acestei relicve la Roma, acesta a fost inaugurat printr-u miracol săvârşit de icoană. An de an, în a doua duminică după prăznuirea Botezului Mântuitorului, papa Inocențiu al III-lea (1198-1216) obişnuia să meargă în procesiune la spitalul Sfântul Duh, pe care-l fondase el însuşi, pentru a predica despre binefacerile spirituale ale acțiunilor caritabile, încurajându-le astfel, şi pentru a arăta bolnavilor sudariul impregnat de sudoarea Celui care a pătimit pentru păcatele oamenilor. Însă la încheierea procesiunii din anul 1216, pe când sudariul era dus înapoi pentru a fi depus în relicvarul din biserică, imaginea Mântuitorului s-a răsucit miraculos pe pânză. Văzând în această întâmplare un semn de rău augur, papa a introdus o rugăciune care se adresa imaginii din sudariu, şi a proclamat garantarea de zece zile de indulgență pentru oricine va rosti acea rugăciune.

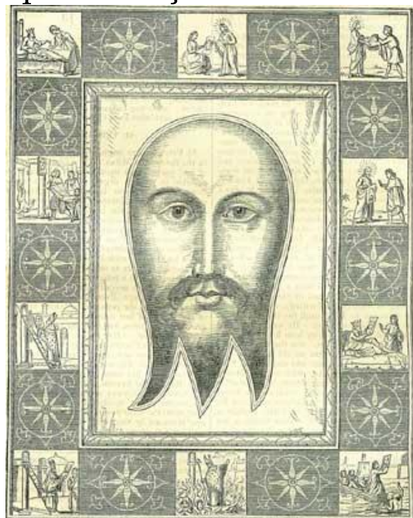
Sub papa Honorius al III-lea (1216 - 27) Veronica a fost purtată în procesiune către acelaşi spital Sfântul Duh, închis într-un relicvariu extrem de prețios, şi expus spre venerare de către credincioşi.

Şi în anul jubileului papal 1350, o mulțime de pelerini s-au adunat la Roma ca să asiste la evenimentul excepțional al expunerii imaginii Veronicăi, un văl considerat a fi fost imprimat cu sudoarea şi sângele scurse de pe fața lui Iisus în timp ce-şi purta crucea pe Via dolorosa. Pe timpul expunerii, un minunat baldachin bizantin a fost ridicat să adăpostească năframa, purtând şi o imagine a lui Iisus întins pe piatra mormântului (de fapt un sfânt aer sau un epitaf) … .

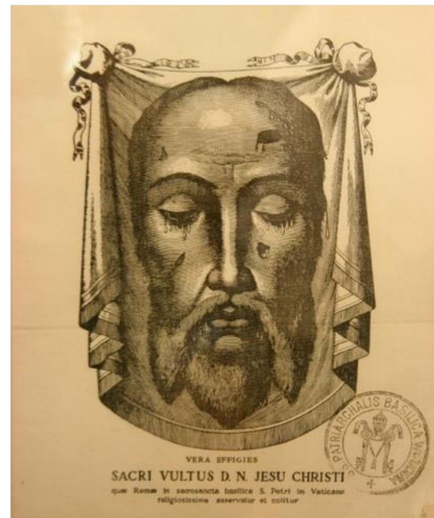
Până către secolul al XIV-lea, mai multe imne liturgice au fost compuse cu acelaşi scop de a-i lăuda imaginii virtuțile dumnezeieşti. Imnul *Ave facies preclara*, a devenit foarte popular în practica rugăciunii particulare la credincioşii romani, subliniind anume semnificațiile teologice ale Pătimirii Domnului, prin faptul de a pune culoarea întunecată a feței Domnului din sudariu, pe seama sudorii şi lacrimilor însângerate care s-au prelins pe chipul său pe când se ruga în Grădina Ghetsimani. Prin contrast, un alt imn, denumit *Salve sancta facies*, scotea în evidență „dumnezeiasca strălucire" a sfântului chip iradiind de „pe pânza albă ca zăpada".

Originalul presupus al *Năframei Veronicăi* a fost furat de mercenarii luterani din trupele împăratului Carol al V-lea, atunci când acestea au jefuit Roma, la 1527. Dispărută pentru mai mult timp, a reapărut în secolul al XVII-lea, fiind aşezată într-o nişă care adăpostea relicve de preț, pe care arhitectul Bernini a construit-o în pilastru sud-vestic care sprijină uriaşul dom al bisericii Sfântul Petru. Începând de atunci, Veronica s-a bucurat de evlavia pelerinilor veniți la Roma să se închine înaintea ei, fiind considerată printre instrumentele Patimilor Domnului (*arma Christi*) şi inspirând meditațiile pioase ale credincioşilor pe marginea semnificațiilor teologice

profunde ale suferințelor îndurate de Mântuitorul. Faptul a condus la proliferarea replicilor după Veronica romană, dar şi apariția unui fenomen în pictura occidentală. Artiştii au speculat adesea semnificația pe care o avea şi anume aceea de a fi fost prima şi autentica imagine a lui Hristos, justificând în felul acesta orice demers artistic, un fel de a-i reda acestei îndeletniciri omeneşti demnitatea de a fi recunoscută o formă superioară de expresie a spiritului şi nu doar un simplu meşteşug.







*

Urmând noii istorii şi prin urmare noului context de care era legată apariția Veronicăi, imaginea s-a modificat şi ea semnificativ. Astfel, în opoziție cu imaginea transfigurată din icoana dăruită lui Abgar, „năframa" înfățişează chipul suferind a lui Iisus. Dacă în cazul imaginii lui Abgar, istoria apariției era un fapt secundar, aceasta a devenit, pentru noua reprezentare, esențială. Imaginea Veronicăi a apărut în cursul desfăşurării Patimilor Domnului, fiind deci o icoană, dar care trebuie înțeleasă ca un extras dintr-o narațiune. Coroana de spini, stropii de sânge şi expresia îndurerată amintesc de această narațiune evanghelică, ceea ce transformă sudariul într-un semn şi un memento al Patimilor.

Spre deosebire de *sudariu*, *mandylionul*, ca tip de imagine, redă chipul *transfigurat* al Mântuitorului; un chip al omului îndumnezeit (un chip teandric); chipul unui om care şi-a depăşit condiția omenească; o figură impregnată de putere, de slavă; un chip în care transpare strălucirea firii dumnezeieşti a lui Iisus Hristos. Ce să însemne, făcând legătura cu episodul din legendei lui Abgar, faptul că pictorul fusese orbit de lumina care inunda figura Mântuitorului, *„inexprimabila strălucire de pe chipul Său care se preschimba în Slavă"* ? Nu putea să semnifice altceva decât manifestarea energiilor izvorâte din Duhului Sfânt iar pentru pictor, explicația pentru neputința lui de a-l vedea şi de a-l reprezenta pe Dumnezeu în slavă.

Or, dacă aceasta este semnificația chipului din mandylion, care ar putea fi modalitățile prin care s-ar putea susține şi exprima această semnificație sau cum ne sunt comunicate aceste aspecte teologice prin intermediul imaginii plastice, prin mijloacele limbajului vizual?





În primul rând prin absența oricărui reper crono-spațial. Imaginea e scoasă din orice context temporal sau spațial, cu alte cuvinte, nu o putem asocia unui timp ori unui loc anume, nu o putem conecta în mod particular la desfăşurarea vreunui eveniment istoric. Această detaşare față de evenimențial a conținutului imaginii din mandylion îl proiectează pe acesta în afara timpului, atemporalitatea marcând de fapt **transcendența** acelui

chip. Faptul că icoana exclude orice element de datare istorică sau de localizare geografică – nici legate de epoca în care a trăit iconarul, nici chiar de evenimentul sau personajele înfăţişate – dă deci mărturie de semnificația universală, atemporală (mai exact transistorică) şi arhetipală a evenimentului reprezentat, a cărui valoare şi însemnătate spirituală primează. Aceasta arată totodată că persoana reprezentată în realitatea sa divino-umană transcende orice cauzalitate de spațiu şi timp, s-a înălțat la viața veşnică şi a dobândit harul de a fi, asemenea Duhului sălăşluit în ea, „pretutindeni" de față, nu doar cu ființa, ci şi cu lucrarea sa sfințitoare.

*

Absența de pe chip a oricărei expresii poate reprezenta o altă caracteristică a tipului de imagine a mandylionului. Figura lipsită de expresie (mai degrabă de o anume expresie), în sensul de a nu trăda nici o trăire psihologică, nicio mişcare sau frământare lăuntrică, nicio reacție la vreun stimul exterior, reflectarea niciunui sentiment o desprind din cadrele unei vieți marcate de nelinişti sau incertitudini omeneşti şi o transpun, în schimb, în spațiul statorniciei, a liniştii şi plenitudinii divine, acolo unde nu există umbra vreunei schimbări, unde nimic nu e ascuns.

Expunerea perfect frontală, eliminând ambiguitatea pe care implică imaginea unui chip redat din profil (văzând doar o parte a feței, cealaltă rămânând ascunsă), înlătură orice notă de mister, de enigmatic (oferind şansa unei priviri directe, „față către față").

Concentrarea privirii imprimă imaginii un caracter hieratic. Hieratismul exclude orice ancorare în realitatea înconjurătoare, orice reacție la vreun stimul din exterior. Figura rămâne perfect concentrată în sine, detaşată de orice modificare, de orice evoluție în care s-ar înscrie viața lumii.

Veronicăi îi este caracteristică , dimpotrivă, o accentuată expresivitate. Figura descrie şi comunică dramatismul trăirilor sufleteşti intense de suferință, de sfâşiere lăuntrică, devenind expresia esențială, imaginea emblematică a Patimilor Domnului. Cheia prin care este descifrat sensul imaginii în acest caz ține de domeniul psihologic, de efectul pe care poate să-l producă la nivelul afectelor, al sentimentelor omeneşti, de rostul pe care îl are de a trezi şi a alimenta compasiunea cu drama Mântuitorului.







<u>Concluzii</u>

Icoanele „nefăcute de mână" fundamentează legitimitatea incarnațională a icoanei, constituind matricea însăşi a noțiunii de icoană, condiția autenticității sale, prototipul oricărei icoane „făcute de mână". Achiropiitele capătă un statut universal prin difuzarea lor în sânul întregii creştinătăți (răsăritene şi apusene), atât prin reproducere artistică, ce determină instituirea unor tipuri iconografice anume, cât şi prin autoreplicare miraculoasă. Această din urmă capacitate subliniază un fapt de o importanță capitală: o achiropiită nu este o simplă reproducere a trăsăturilor unui prototip real, cât mai ales urma sa în materie, care-i atestă autenticitatea, făcându-i totodată simțită prezența şi împărtăşindu-i prin har puteri taumaturgice.

Ideea portretului autentic al Mântuitorului ca imagine a chipului său impresionată pe o pânză a rămas, prin urmare, o caracteristică comună imaginii bizantine a mandylionului şi celei apusene a Veronicăi. Legende diferite care explicau originea acestor relicve au circulat în Est şi Vest, dar pentru multă vreme imaginile la care se refereau au fost practic interschimbabile pentru că exprimau aceeaşi idee.

În antichitatea târzie pânza cu veritabila amprentă a trăsăturilor fizionomice ale Mântuitorului întruneşte pentru prima dată cerințele pentru un cult creştin al imaginilor. Achiropiita era de fapt ceea ce imaginile miraculoase ale păgânilor pur şi simplu pretindeau că sunt – o imagine de origine supranaturală. Însă spre deosebire de imaginile păgâne, aceasta nu era o simplă invenție, ci asemănarea unei persoane reale şi, astfel, putea da mărturie despre întruparea reală a lui Hristos împotriva îndoielilor ereticilor. În Bizanțul medieval, odată ce cultul creștin al imaginilor a încetat să mai fie

un motiv de dispută, achiropiita lui Hristos a servit drept arhetip al unei imagini umane în care se reflecta asemănarea cu Dumnezeu.

În Roma, pânza (sudariul) a fost introdusă mai întâi ca o relicvă aniconică care intrase în contact cu trupul lui Hristos. Într-un moment în care taina Euharistiei - transformarea sacramentală a pâinii consacrate în trupul lui Hristos - se afirma ca dogmă, biserica căuta, de asemenea, să obțină o viziune directă asupra corpului istoric al Mântuitorului, a cărui realitate constituia o precondiție a realității sacramentale. Deși supusă condițiilor unei vederi pământești a chipului uman, vederea imaginii imprimată sau impreisonată pe pânză părea să anticipeze viziunea desăvârşită a lui Dumnezeu în slava cerească.

Bibliografie

Ian Wilson, *The Mysterious Shroud*, 1986.

Hans Belting, *Likeness and Presence. A Histiry of the Image before the Era of Art*, Translated by Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

curs_partea III_icoane biblice

3. Icoanele biblice

Icoanele aşa-zis ***biblice*** stau şi ele la baza unor tipuri de reprezentare socotite istorice ale Mântuitorului şi ale Maicii Domnului.

Tradiția afirmă existența unor icoane autentice ale lui Hristos, între care unele au chiar atestare istorică. O mărturie prețioasă, întrucât vine de la un istoric bisericesc despre care se ştie că nu a fost iconofil, îi aparține Episcopului Cezareei, Eusebiu. Acesta menționează existența în primele trei secole a unor imagini creştine, „gândind chiar că în vremea lui mai existau încă portrete autentice ale lui Hristos şi ale Apostolilor, pe care afirmă că le-a văzut personal". După descrierea statuii ridicate de Hemoroisa, a cărei poveste o cunoaştem din Evanghelie (Mt 9, 20-23; Mc 5, 25-34; Lc 8, 43-48), Eusebiu continuă: „Se spunea că această statuie reproducea trăsăturile lui Iisus; ea a existat până în zilele noastre, aşa încât am văzut-o noi înşine atunci când am fost în oraşul acela (e vorba de oraşul Paneas, în Palestina). Şi nu e de mirare că păgânii de odinioară care primiseră binefacerile Mântuitorului nostru să fi făcut aşa ceva, de vreme ce noi înşine am văzut nişte imagini ale Apostolilor Petru şi Pavel şi chiar ale lui Hristos Însuşi păstrate cu ajutorul culorilor de pe tablouri: era firesc, fiindcă cei vechi aveau obiceiul de a-i cinsti astfel, fără gânduri ascunse, ca pe nişte salvatori, potrivit datinei păgâneşti ce exista acolo"[1].

„Dacă icoana lui Hristos – fundament al iconografiei creştine – reproduce trăsăturile Dumnezeului devenit Om, icoana Maicii Domnului o reprezintă pe prima ființă umană care a realizat țelul Întrupării – îndumnezeirea omului... Fecioara Maria este prima făptură a genului uman

[1] Eusebiu de Cezareea, *Istoria ecleziastică*, cartea VII, cap. XVIII.

care a atins deja, prin totala transfigurare a ființei sale, scopul rezervat oricărei creaturi. Ea a depăşit deja granița timpului şi a veşniciei şi se aflã încă de pe acum în Împărăția a cărei instaurare este aşteptată de Biserică o dată cu A Doua Venire a lui Hristos. Ea, cea care «L-a purtat în sine pe Dumnezeu de necuprins», «cu adevărat Născătoare de Dumnezeu» fiind (*Theotokos*) – potrivit formulării de la Sinodul al III-lea Ecumenic (Efes, 431) – veghează împreună cu Hristos soarta lumii. Imaginea ei ocupă deci primul loc după aceea a lui Hristos şi îi este complementară; ea se deosebeşte de icoanele celorlalți sfinți sau ale îngerilor, atât prin varietatea tipurilor iconografice, cât şi prin cantitatea sau intensitatea cu care sunt venerate"[2].

Există câteva sute de icoane, în special ale Sfintei Fecioare, cunoscute sub denumirea de *icoane bibilice*, care ar fi fost pictate, potrivit tradiției, *pe viu* şi au fost atribuite unor persoane care i-au cunoscut direct pe Mântuitorul şi pe Maica Domnului.

Cea mai veche mărturie despre aceste icoane datează, la fel cu cele privind *achiropiitele*, tot din secolul al VI-lea şi aparține unui cronicar bizantin care pe la anul 530 era *lector* la biserica *Sfânta Sofia*, în Constantinopol, pe nume **Theodor Anagnostul (Theodorus Lector)**. Acest istoric bisericesc afirmă că în jurul anului 450 ar fi fost adusă la Constantinopol o icoană a *Fecioarei Călăuzitoare*, pictată de Sfântul Evanghelist Luca. În timpul lui Theodosie al II-lea, soția sa, împărăteasa Eudocia (Aelia Licinia Eudocia, cca. 450) a trimis icoana la Ierusalim, unde se afla sora împăratului, Pulcheria[3]. Ceva mai târziu, alte două icoane ale Sfintei Fecioare au făcut drumul invers, de la Ierusalim la Constantinopol, unde au fost înconjurate de o venerație specială.

---

[2] Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, studiu introductiv şi traducere de Theodor Baconsky, Editura Anastasia, Bucureşti, 1994, pp. 33, 34.
[3] N. P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului* (în lb. rusă), t.II, p. 154; *apud* Leonid Uspensky, *op. cit.*, p. 35.

La începutul veacului al VIII-lea, patriarhul Ghermanos al Constantinopolului (715-730) pomeneşte de o altă icoană a Sfintei Fecioare, pictată tot de Sfântul Luca şi aflată, la acea vreme, la Roma. Se spunea că această icoană ar fi fost trimisă la Roma chiar de către evanghelistul Luca ucenicului său, *Teofil*. Ascunsă de Teofil şi apoi de urmaşii acestuia, în secolele de interdicție, până în 313, icoana a reapărut şi a fost văzută de un număr mare de creştini, pe la mijlocul secolului IV, când se afla instalată într-o biserică. În anul 590, printr-o procesiune solemnă, icoana Maicii Domnului „despre care se spune că ar fi opera Sfântului Luca” (*quam dicunt a Sancto Luca factam*) a fost instalată în catedrala *San Pietro* din Roma, de către papa Grigorie I-ul (590-604)[4].

Despre o altă icoană biblică se vorbeşte într-o scrisoare adresată împăratului iconoclast Constantin al V-lea Copronimul, de către Sfântul Ioan Damaschinul, în secolul al VIII-lea[5]. Trei patriarhi orientali (al Antiohiei, al Ierusalimului şi al Alexandriei) au făcut la fel în 836, pomenind într-o scrisoare adresată împăratului Teofil despre cinci icoane ale Fecioarei, dintr-o serie de douăsprezece icoane făcătoare de minuni care erau cunoscute în imperiu la acea vreme.

În prezent numai în Rusia există circa o duzină de icoane ale Fecioarei Maria, atribuite Sfântului Evanghelist Luca. Alte opt asemenea icoane se află la Roma. În plus, alte centre ale lumii creştine (Muntele Athos, de exemplu) cinstesc icoane ale Maicii Domnului realizate de evanghelist însă, în urma analizării lor prin metode moderne de datare, s-a ajuns la concluzia că nici una nu este mai veche de secolul al VI-lea. În ce priveşte tipul „Odighitria”, prototipurile cele mai vechi cunoscute coboară până către secolul al VI-lea (în Evangheliearul lui Rabula, datat la 586. Evangheliarul

[4] Leonid Uspensky, *op. cit.*, p. 36.
[5] N. P. Kondakov, *op. cit.*

redactat în siriacă, păstrat în prezent la Florența, în Biblioteca laurențiana, a fost executat de preotul Rabula, într-o mănăstire situată la sud de Antiohia *Cf.* Kondakov, *Ikonografiya Bogomateri*, t.I, pp. 191-192) iar dintre icoanele de tip *Eleusa*, nu se cunosc exemple mai vechi de perioada veacurilor X-XII (icoana datând din 963-969, din Biserica regală din Kilise, în Capadocia, sau celebra „Sfântă Fecioară de la Vladimir", cca.1130-1135).



Odighitria - Evangheliearul lui Rabula



Eleusa - Biserica regală din Kilise

*

Tradiția despre pictarea unor icoane ale Sfintei Fecioare cu Pruncul de către Sf. Evanghelist Luca, se concentrează îndeosebi pe ideea de autenticitate incontestabilă a unei atari imagini (autenticitatea decurgând de la autoritatea cu care a fost investit sfântul apostol în tradiția creştină). Conceptul de autenticitate a imaginii persoanei reprezentate era deci unul justificativ, altfel spus icoana trebuia să ofere o reprezentarea veridică a persoanei figurate, care să corespundă trăsăturilor acelui chip din realitate. Majoritatea celor mai vechi icoane care se cunosc au fost portrete (reprezentări ale chipurilor persoanelor sfinte). Însă, aşa cum vom vedea într-un capitol următor, primele icoane de sfinți (deci altele decât cele care-l reprezentau pe Hristos) au fost cele ale martirilor iar apariția acestora a fost în legătură cu un cult care le-a fost închinat şi care s-a manifestat în biserică încă de timpuriu. Cultul presupunea cinstirea moaştelor, a relicvelor rămase de la mucenici şi mai ales era în legătură cu mormintele ori locurile unde prin tradiție aceştia au primit moartea muceniceascã. Mai pe scurt, tradiția Bisericii afirmă că cu ocazia pomenirii mucenicilor la mormintele lor se aşezau şi icoane care îi înfățişau pe aceştia.

În cazul însă al Sfintei Fecioare Maria era necesar un temei deosebit pentru cinstirea imaginii ei, imagine care implică, trebuie spus, şi pe cea a Pruncului. Este motivul pentru care apariția acestui nou tip de icoană, deosebită de cea a martirilor şi a celorlalți sfinți, a fost pusă prin tradiție pe seama unui apostol socotit şi pictor, a cărui mărturie despre Sfânta Fecioară Maria să fie incontestabilă. Dacă însă cineva ar interpreta această legendă în mod literal, s-ar putea ridica întrebarea cum ar fi fost posibil ca evanghelistul Luca să-l înfățişeze în icoană pe Pruncul Iisus, care şi-a trăit anii copilăriei încă înainte ca Luca să se fi născut? Trebuie însă să punem tradiția în legătură cu particularitatea Evangheliei care îi este atribuită lui Luca, care este una legată tocmai de felul amănunțit în care este istorisită perioada Naşterii de la Bethleem şi a copilăriei Mântuitorului. Funcția esențială a icoanei devine în acest caz una legată de revelarea tainei Întrupării. Icoana Fecioarei devine astfel o referință cât se poate de convingătoare cu privire la Întrupare şi la umanitatea asumată real de Fiul lui Dumnezeu. Cu alte cuvinte, pentru a oferi o reprezentare a celei de-a doua persoane din Sfânta Treime, care s-a coboarât în lume şi s-a făcut om, nu exista altă alternativă decât aceea de a-l reprezenta pe Fiul lui Dumnezeu întrupat, ca Prunc, şi de a-l aşeza (în icoană) pe brațul Maicii sale, ca om.

În felul acesta legenda despre Sfântul Luca are rolul de a conferi icoanei „Maicii Domnului cu Pruncul” calitatea de mărturie-document şi de relicvă. Icoana afirmă explicit realitatea copilăriei, deci a umanității Mântuitorului, cu condiția să poată fi socotită un portret autentic, iar autenticitatea i-o conferă atribuirea ei unui martor convingător şi de netăgăduit, cum a fost socotit Sfântul Luca.

*

Se crede că icoanele numite *ale Sfântului Luca*, existente în prezent, au fost pictate după originalele evanghelistului care însă nu s-au păstrat (fapt deloc surprinzător, având în vedere condițiile istorice atât de vitrege la care au trebuit să facă față imaginile creştine). Oricum, aceste icoane reprezintă prin tradiție **prototipurile** după care se pictează, de multă vreme, icoanele Maicii Domnului. De altfel, atât Tradiția Bisericii în sens larg, cât şi textele liturgice spun că primele trei icoane pictate de Evanghelistul Luca au fost şi cele mai cunoscute tipuri ale icoanei Maicii Domnului şi anume: „Milostiva", sau mai exact spus „Fecioara milostivirii sau a milosteniei" – *Eleusa* (*Ἐλεούσα*, *Eléousa*, numită în Occident şi Fecioara „Tandreții") care o reprezintă pe Fecioară în ipostaza Maicii ocrotind, într-o îmbrățişare plină de duioşie, pe pruncul Iisus); *Odigitria* (*Οδηγήτρια, Odègètria*, Hodighitria sau *Călăuzitoarea*), ipostază în care Maria îl prezintă „teologic" pe Iisus ca Fiu al lui Dumnezeu şi Mântuitor al lumii. Îşi asociază numele cu sanctuarul construit de Mihail al III-lea (842-867) la Constantinopol pentru a o adăposti, lăcaş ce se chema „Biserica Celei ce călăuzeşte". Aici obişnuiau să vină să se roage, înaintea marilor confruntări şefii militari ai imperiului; *Oranta* (cel mai adesea Maria este figurată în această ipostază în cadrul unor scene precum *Deisis*, când este reprezentată alături de Ioan Botezătorul sau de alt sfânt, rugându-se şi intervenind în favoarea oamenilor înaintea Tronului Judecății pe care se află Fiul ei; sau în scena Răstignirii Mântuitorului în care face pandant cu *ucenicul iubit,* Sfântul Apostol şi Evanghelist Ioan).

*

Pornind de la aceste tipuri principale pictorii bizantini au dezvoltat o iconografie a Sfintei Fecioare mult diversificată. Savanții ruşi de la începutul secolului 20, Nikodim Pavlovic Kondakov şi N.P. Lihacev, urmați către jumătatea şi cea de-a doua parte a veacului trecut de André Grabar, au

întreprins cercetări în direcția iconografiei mariane bizantine. De pildă, una din chestiunile discutate s-a legat de denumirile asociate anumitor imagini ale Fecioarei, cu alte cuvinte, titlurile sau calificativele conforme unuia sau altuia dintre tipurile iconografice constituite. Dat fiind numărul mare de astfel de apelative[6], a fost necesară descifrarea semnificației acestor epitete.

Prima constatare a fost că aceste denumiri se refereau la două categorii distincte. Unele dintre ele se raportează cu siguranță la icoanele Maicii Domnului, în timp ce altele sunt calificative care se aplică persoanei Sfintei Fecioare, deci modelului acelei imagini. În prima categorie de titulaturi se înscriu: *Odighitria*, *Vlahernitisa*, *Hagiosoritissa*, denumiri care se referă la sanctuare celebre din Constantinopol consacrate Sfintei Fecioare (Biserica Odighitriei, Biserica Vlaherne, Hagios Soros), mărturisind, în consecință, despre cultul care îi era închinat lui Theotokos, şi de prezența icoanelor Mariei şi cinstirea lor în cadrul acestor ritualuri. Multe dintre sanctuarele marianice răspândite în provinciile Imperiului sunt pomenite în nume precum: *Athiniotissa* (Athena), *Theoskepastos* (înseamnă „protejată de Dumnezeu" – cu referire la Maica Domnului, însă reprezintă şi numele unei mănăstiri din Trebizond), *Pelagonitissa* (din Pelagonia - Bitol) (practica s-a perpetuat şi în epoca post-bizantină, de pildă în Rusia: *Fecioara din Vladimir*, din *Kazan*, din *Smolensk*, etc., dar şi de la noi).

---

[6] Iată doar câteva dintre sclitadele numelor ce se scriu în icoanele Născătoarei de Dumnezeu: " Ή μήτηρ Τεού – Maica lui Dumnezeu; ή έλεούσα - Milostiva; ή τεομήτωρ Μαρία A lui Dumnezeu Maică Maria; ή τεονύμφευτος κόρη – A lui Dumnezeu Mireasă; ή άπειρόγαμος μήτηρ – Neispitită de nuntă maică; ή πανύμνητος – Cea întru tot cântată; ή μητροπάρτενος κόρη – Maică Fecioară; ή πανάχραντος δέσποινα – Cea întru tot curată stăpână; ή κυρία τών άγγέλων – Doamna îngerilor; ή ζωοδόχος πηγή – Izvor de viață dătător; ή παντάνασσα – Împărăteasa a toate; ή όδηγήτρια – Povățuitoarea (Călăuzitoarea); ή λύρα τών ζώντων – Lăuta celor ce viețuiesc ; ή πάντων χαρά – A tuturor bucurie; ή φοβερά προστασία Înfricoşată folositoare; ή έλπίς τών άπελπισμένων – Nădejdea celor desnădăjduiți; ή τών τλιβομένων παραμύτια – Mângâietoarea celor necăjiți; ή πλατυτέρα τών ούρανών – Cea mai presus de ceruri; ή ύφηλοτέρα – Cea mai înaltă; ή γαλακτοτροφούσα – Cea aplecată asupra Pruncului; ή γλυκοφιλούσα Cea cu dulce sărutare; ή βρεφοκρατούσα – De Prunc purtătoarea; ή γοργοϋπήκοος – Degrabă ascultătoarea".

Ipoteza lui Kondakov, confirmată de studiul iconografic, presupune că ar fi vorba, în cazul unor icoane astfel numite, de imagini celebre (deci recunoscute ca autentice) care au fost cinstite în sanctuare sau oraşe de la care şi-au preluat titulatura. Ele prezintă, prin urmare, unele diferențieri cu privire la tipul de imagine şi poartă în cadrul denumirii lor marca locului unde s-au bucurat de evlavia credincioşilor. **Un anumit tip de reprezentare s-ar fi asociat unui anumit loc, în care imaginea originală, sau cel puțin o replică a acesteia, se păstra.** În consecință, toate icoanele care sunt numite, prin tradiție: *Odighitria, Blachernitissa, Hagiosortissa, Pelagonitissa* prezintă, în general, trăsături iconografice distincte, unui loc îi corespunde o anumită caracteristică iconografică: *Odighitria* îl poartă pe Prunc pe unul din brațe, mama şi fiul se țin drepți şi sunt figurați frontal. *Blachernitissa* este o variantă a *Orantei*, cu brațele înălțate simetric ; este singură sau acompaniată de Pruncul care, fără a fi susținut de maica Sa, apare figurat în bust, în dreptul pieptului Fecioarei. *Hagiosoritissa* este reprezentată singură, întoarsă într-un uşor semi-profil, întinzând spre cer brațele. *Pelagonitissa* o arată pe Maică cu Pruncul său care, ridicându-se pe unul din genunchii Mariei, se aruncă în brațele ei lipindu-şi obrazul de cel al Maicii sale.

Denumiri precum *Eleousa* (Milostivă), *Péribleptos* (Frumoasă), *Elpis ton apelpismenon* (Nădejdea celor deznădăjduiți), *Gorgoépikoos* (Neîntârziată izbăvire), *Episkepsis* (Apărătoare), *Boetos* (Izbăvitoarea) şi multe altele care însă apar mai rar. Concluzia la care s-a ajuns este că în majoritatea acestor cazuri nu există în mod necesar o corespondență între un anume calificativ (numele sub care este cunoscută icoana) şi tipul iconografic. În realitate, de această dată, calificativele nu desemnează icoanele sau tipul de reprezentare ci se referă la persoana Mariei. Fecioara şi nu imaginea sa este „milostivă", „frumoasă", „degrabă izbăvitoare", „pavăză a creştinilor", etc. Or, dacă aşa

stau lucrurile, nimic nu-i împiedică pe iconografi să o înfăţişeze pe Fecioară, persoana vrednică de atâtea numiri şi posesoarea atâtor virtuţi deosebite, în maniera unor tipuri iconografice diferite. Căci, indiferent de felul în care ar fi înfăţişat-o, deci oricare ar fi fost atitudinea asupra limbajului pictural, iconarul se referea la acelaşi subiect - figura Mariei – persoana care, potrivit inscripţiei care însoţeşte imaginea, este înzestrată cu toate virtuţile care i-au fost atribuite.

*

Despre istoria primelor tipuri consacrate de icoane ale Fecioarei se ştiu, aşa cum remarca A. Grabar, prea puţine. Datele care există sunt târzii şi se referă în general la copii şi nu la icoanele originale. Există date referitoare la icoane celebre care pentru multă vreme au fost conservate în sanctuare din capitala Bizanţului şi care reproduceau icoanele – etalon dispărute în cursul secolelor. Două dintre aceste imagini – model par să fie foarte vechi. Într-unul din cazuri, Maica Domnului şi Pruncul aproape se ating, obraz pe obraz, într-o mişcare plină de tandreţe; într-altul, se menţin la distanţă unul de celălalt, gravi şi solemni. Prima versiune corespunde icoanelor zise ale „Fecioarei Milostivirii" (*Eléousa*), iar a doua, icoanelor de tip *Odighitria*.

*

Potrivit unei tradiţii perpetuate de un imn liturgic al Triodului (pentru sâmbăta celei de-a cincia săptămâni a Postului), o vestită icoană a lui Theotokos aparţinea comunităţii monastice închinate, la Constantinopol, Fecioarei Odighitria (lăcaşul aparţinuse iniţial unui aşezământ destinat nevăzătorilor, care aveau nevoie de călăuze – *hodëgoi*. Icoana care se păstra acolo din vechime, fiindu-i atribuită Sf. Evanghelist Luca, şi-a luat denumirea de la acel aşezământ. Biserica a fost renovată şi consacrată apoi la jumătatea secolului al IX-lea). Se spunea despre acea icoană că ar fi fost

purtată în procesiune pe zidurile de apărate ale capitalei imperiale, în contextul asediului arab din 717. Acest eveniment a fost ilustrat şi într-una dintre scenele Imnului Acatist. Şi într-adevăr, icoana care apare în ilustrarea strofei respective reproduce tipul *Odighitria*.

Urmând ştirile care vorbesc despre *Odighitria*, aflăm că Împăratul Ioan al II-lea Comnenul (1118-1143) manifesta o devoțiune specială pentru această icoană. El a cerut să-i fie adusă în palatul imperial şi a făcut ca ea să joace rolul unui veritabil palladium al Imperiului. Însă tot el a întemeiat, în vecinătatea capelei funerare a familiei sale (paraclis închinat *Sfântului Arhanghel Mihail*), o biserică consacrată lui *Theotokos Eléousa*, unde se păstra, fiind prețuită în mod cu totul deosebit, o altă icoană a Fecioarei. În fine, el a inițiat o ceremonie săptămânală care se derula în felul următor. În fiecare zi de vineri, clerul slujitor din biserica *Fecioarei Eléousa* pornea în procesiune, purtând imaginea *Eleusei*, spre a prelua icoana *Odighitriei*, de la palatul imperial, unde aceasta era păstrată, şi-şi continuau cortegiul până la capela funerară a *Sfântului Mihail*, unde era celebrată o slujbă. Călugării mănăstirii Pantokratorului, în grija cărora se afla capela funerară, se alăturau procesiunii, care se reunea la încheierea oficiului religios pentru a readuce icoana Odighitriei, la locul ei din palat.

Acest ritual inițiat de Ioan al II-lea se pare că a avut un ecou destul de persistent în timp, câtă vreme el apare ilustrat în frescele realizate la mijlocul secolului XIV la Mănăstirea Marko din Macedonia. Aici apare reprezentată în două secvențe, procesiunea în care erau implicate celebrele tipuri de icoane *Odighitria* şi *Eléousa* care probabil că funcționau ca principalele două modele de figurare a Sfintei Fecioare.

Există ipoteza că s-ar putea vedea în icoana pe care Ioan al II-lea Comnenul a închinat-o bisericii Eleousei, imaginea model (sau care, oricum,

perpetua un model original) pentru icoanele care se numesc, până astăzi, „Fecioara Milostivirii", dintre ale căror reprezentări, nici una nu coboară în timp, dincolo de mijlocul veacului al XII-lea. Seria reprezentărilor de acest tip începe cu faimoasa „Fecioară din Vladimir" (actualmente la Moskova) care fusese adusă de la Constantinopol, în Rusia, în jurul anilor 1130-1135. Această pictură (celebră în istoria artei creştine) putea descinde ca tip de reprezentare direct din Fecioara Eléousa, cea din biserica fondată de împărat în capitala bizantină, care purta acelaşi nume şi care nu era anterioară acestui transfer decât cu câțiva ani.



Mănăstirea Marko, *Procesiunea cu icoanele Eleusa şi Odighitria*

Trebuie spus că acest tip iconografic, s-a dezvoltat mult în Rusia, unde a primit şi un nume: *Umilenié*, precum şi în Italia. Dezvoltarea aceasta a însemnat şi o uşoară nuanțare diferită față de felul în care a fost ea interpretată la Constantinopol, în sensul accentuării sentimentului matern, a relației duioase între Maică şi Fiu. Spre deosebire de Rusia, iconarii bizantini o redau în cadrul tipului *Eléousa* pe Fecioară cu capul abia înclinat înspre

Prunc, iar uneori schițând o uşoară mişcare a figurii Fiului în direcția Mamei sale însă figurile nu ajung niciodată până la a se întâlni într-o atingere duioasă.

Cuvântul *Umilenié*, prin care definim replicile ruse a icoanelor „tandreții” lui Theotokos, nu reprezintă o traducere a termenului *Eléousa*. *Umilenié* ar însemna „înduioşare, tandrețe”, pe când *Eléousa* semnifică „milostenie”. Nu doar că aceste cuvinte nu sunt sinonime, ci chiar desemnează situații de categorii diferite: tandrețea caracterizează raportul dintre Mamă şi Fiu, pe când milostenia evocă o atitudine specifică a Lui Hristos, adoptată în favoarea credincioşilor care îi adresează rugăciunile lor prin mijlocirea Sfintei Fecioare.

Putem spune, în concluzie, că imaginile zise *Eléusa*, ca şi alte imagini ale Fecioarei, s-au constituit în evocări ale rugăciunii de mijlocire a lui *Theotokos*. Maria este, prin excelență, „cea care se roagă”, cu nuanța, care trebuie imediat adăugată, că rugăciunea ei este una de mijlocire în favoarea neamului omenesc. Semnificația este accentuată de tipul înrudit al Fecioarei *Orante*, figurată frontal şi cu brațele înălțate simetric în rugăciune. În această atitudine a fost introdusă în iconografia *Înălțării* şi a *Cincizecimii*. Şi, insistând încă mai mult pe ideea intercesiunii, Fecioara apare în ipostaza *Orantei,* în legătură cu Judecata in Urmă. Nimic nu este mai tipic pentru iconografia bizantină decât figurarea grupului trimorf din scena rugăciunii – *Deisis* – care o implică în mod obligatoriu pe Maica Domnului, în picioare şi uşor înclinată într-o parte, cu cele două brațe înălțate în aceeaşi direcție în rugăciune, de data aceasta pentru mijloci iertarea şi blânda judecată a celor adormiți.

În fine, imaginile bizantine cele mai frecvente ale Fecioarei, cele care corespund tipului *Odighitriei*, nu se îndepărtează cu nimic de tema

intercesiunii, ci o ilustrează într-o altă manieră, mai discretă. Aşa cum se remarcă în imaginile de acest tip, Pruncul este susținut pe unul din brațe, în timp ce cu celălalt braț Maica schițează un gest care este în mod evident unul de rugăciune şi de adorație. Fecioara *Odighitria* adoptă o atitudine mai sobră şi mai timidă, însă mişcarea aceasta nu semnifică altceva decât adorație şi rugăciune mijlocitoare pentru oameni.



Eleusa, Decani



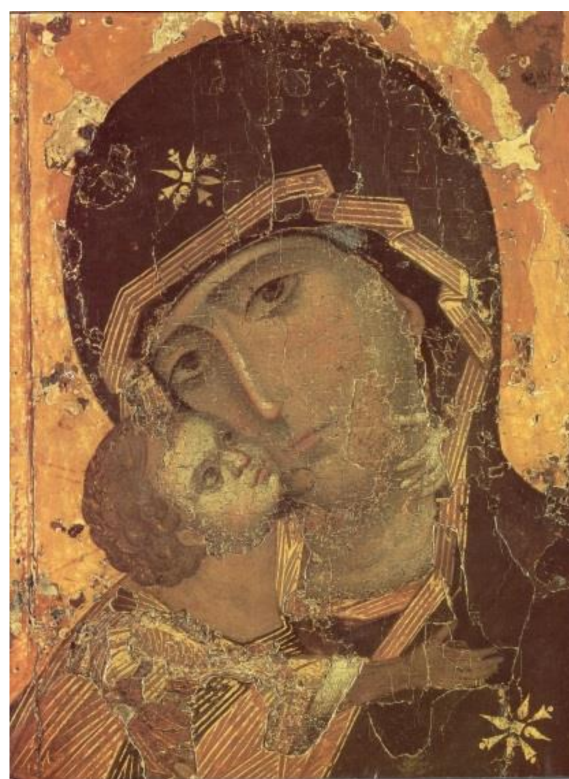
↑Eleusa



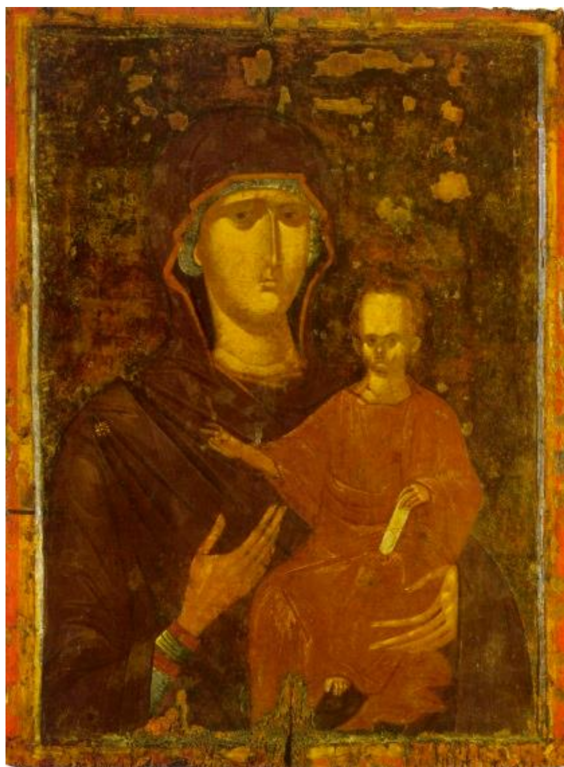
↑Eleusa



↑Umilenie (fecioara din Vladimir)



↑Umilenie, detaliu





↓Aghiosoritissa ↑Odighitria ↑Odighitria (Măn. Neamț) ↓ Vlahernitissa









↑→Mănăstirea Marko, *Procesiunea cu icoanele Eleusa şi Odighitria*

Descoperim deci, o unitate de conținut, o aceeaşi semnificație susținută prin câteva forme, la care iconarii revin de fiecare dată, fără ca expresivitatea acestora să sufere vreo erodare.

Reproducerea cât mai fidelă, a acestor modele *evanghelice* (în măsura în care ele sunt mărturii plastice, datorate unui Sfânt Evanghelist), împreună cu simbolurile aferente, aşa cum au fost fixate de autorul lor, reprezintă prima condiție pentru ca forța şi harul originalelor să se transmită asupra noilor icoane. Odată cu acestea se comunică şi pecetea *autenticității istorice*, element de primă însemnătate a realismului istoric specific icoanei.

4. Icoanele în sens strict

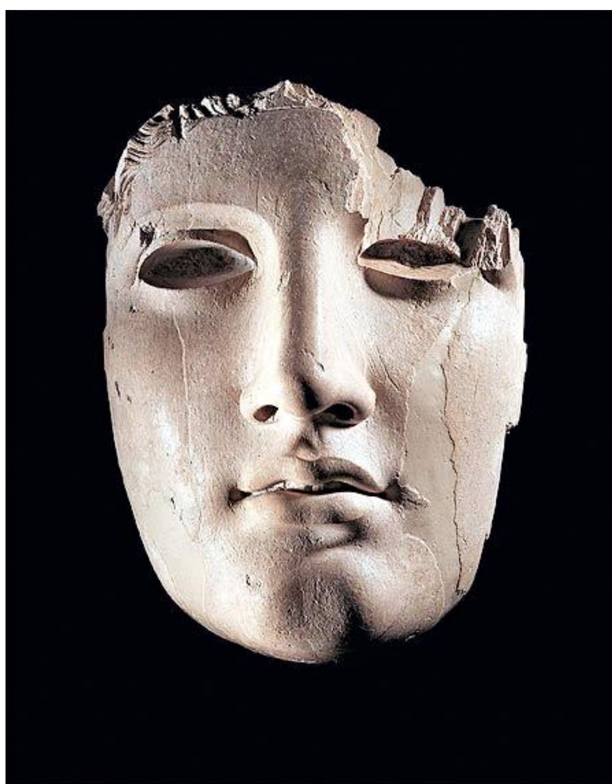
Stricto sensu, dacă le considerăm lucrări de şevalet, pictate pe suporturi din lemn, astfel încât să devină obiecte independente, icoanele prezintă, cel puțin la o primă vedere, similitudini cu portretele funerare egiptene, îndeosebi cu cele descoperite în necropolele antice de la *Al Faiyum* şi *Antinopolis*. În ultima fază a Egiptului antic s-a răspândit obiceiul ca pe capacul de lemn al sarcofagelor dar chiar şi direct pe giulgiurile care înveleau trupurile mumificate să fie reprezentată pictural imaginea, mai precis chipul celui decedat. Acesta era redat în mod **realist**, dar cu figura pe care o avea pe când se afla în floarea vârstei. S-au păstrat numeroase asemenea portrete între care şi seria celor descoperite de un arheolog englez, către sfârşitul secolului XIX, la *Al Faiyum* şi care alcătuiesc celebrele colecții aflate astăzi la *Muzeul Național* din Cairo şi la *Muzeul Britanic (Brithish Museum)* din Londra. Sarcofagele pictate datează din primele secole de după Hristos. Influența ce se poate citi în mod clar este cea a artei elenistice. Cele mai vechi sunt chiar din veacul al II-lea şi sunt lucrate pe lemn şi, mai rar, pe pânză, în tehnica străveche a *encausticii* sau în tempera şi, la prima vedere, cum am spus, seamănă forte mult cu icoanele creştine.

Apărând şi generalizându-se în perioada romană, aceste portrete aplicate pe corpurile mumificate reflectă concepțiile artistice de portretizare care au convers la vremea respectivă în Egipt: cea greco-romană (elenistică) şi cea tradițională egipteană. Drept urmare, portretele care au supraviețuit trecerii mileniilor se pot deosebi între ele formal însă, din punct de vedere funcțional, al rostului pe care-l îndeplineau, toate au fost legate de credința egiptenilor în viața de după

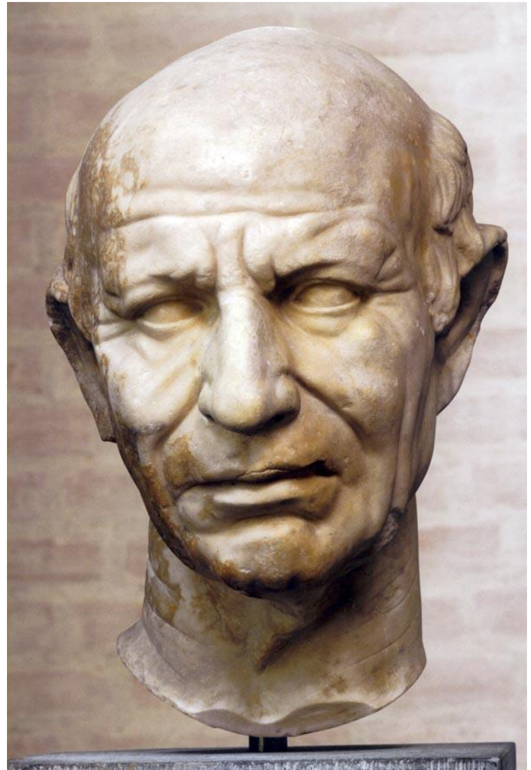
moarte, de unde derivă ideea prezervării portretului, a imaginii celui decedat. Portretul servea imortalizării fizionomiei persoanei, urmând să-l dubleze pe cel dispărut, în perspectiva trecerii lui în viața de apoi. În Egipt, întregul corp era conservat după moarte prin îmbălsămare, mumiei fiindu-i aplicat suplimentar în dreptul feței un panou de lemn pe care era reprodus pictural chipul persoanei respective.

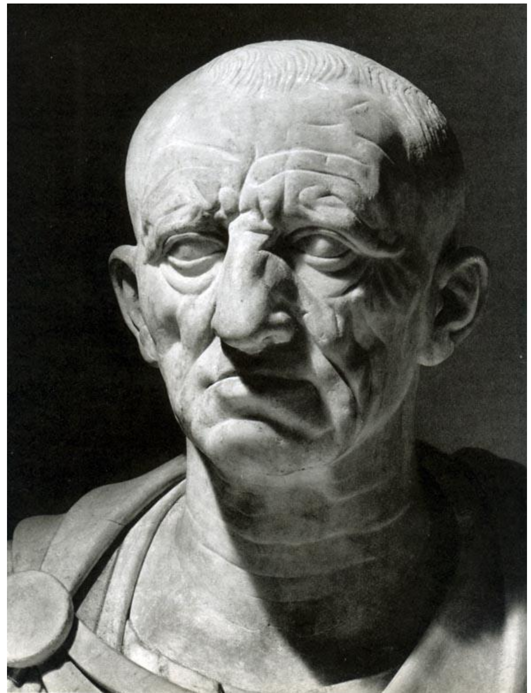
Aceste imagini cu destinație funerară au alcătuit o sinteză, pornind de la două concepții diferite asupra portretului. În concepția greacă, în concordanță cu filosofia elină, portretul nu căuta să scoată în evidență atât asemănarea fizică cu un model individual, cât raportarea la un antropomorfism ideal, în care se reflecta aspirația către perfecțiune şi armonie, ca valori ale spiritului. Asemenea portrete reuşeau să depăşească limitele asemănării fizice, estompând particularitățile individuale şi trimițând în schimb către un model universal. E semnificativ din acest punct de vedere faptul că portretistica funerară nu a reprezentat deloc o practică răspândită în Grecia, însă s-a generalizat în cadrul civilizației romane. Masca mortuară romană (care presupunea crearea unui mulaj în care era amprentat chipul omului, îndătă după deces), practică ce a influențat atât de mult portretul funerar roman, servea în felul ei pentru a imortaliza trăsăturile fizionomice, oferind în acest fel mărturie după dispariția unei persoane despre realitatea inconstestabilă a existenței ei pământeşti. Portretul roman poate fi definit din acest punct de vedere ca un portret şi un manifest memorial.



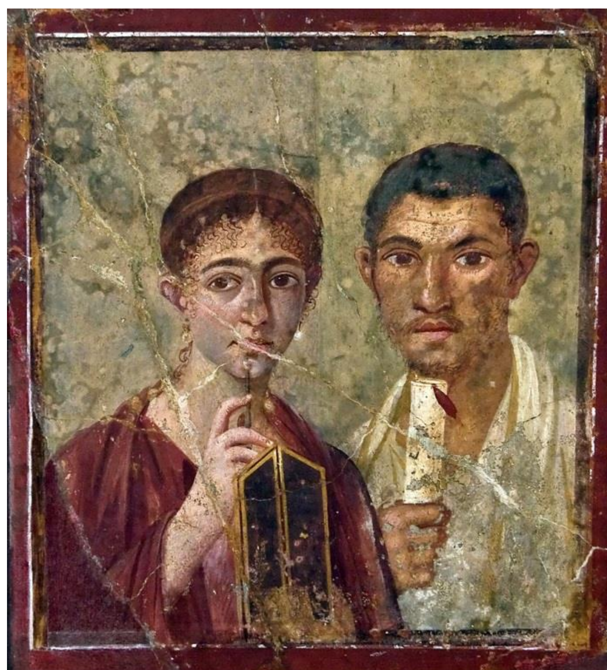



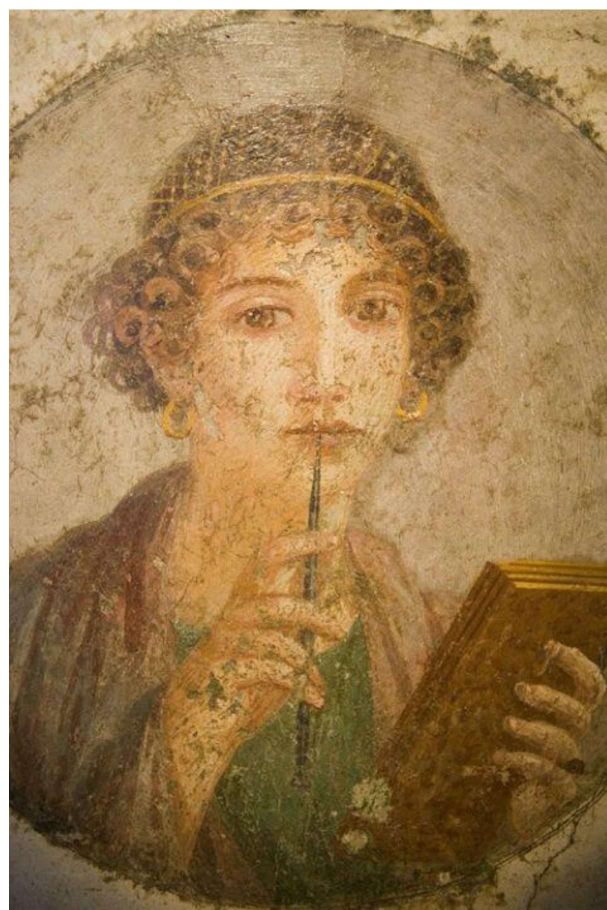
Portrete realizate în maniera idealismului clasic elin





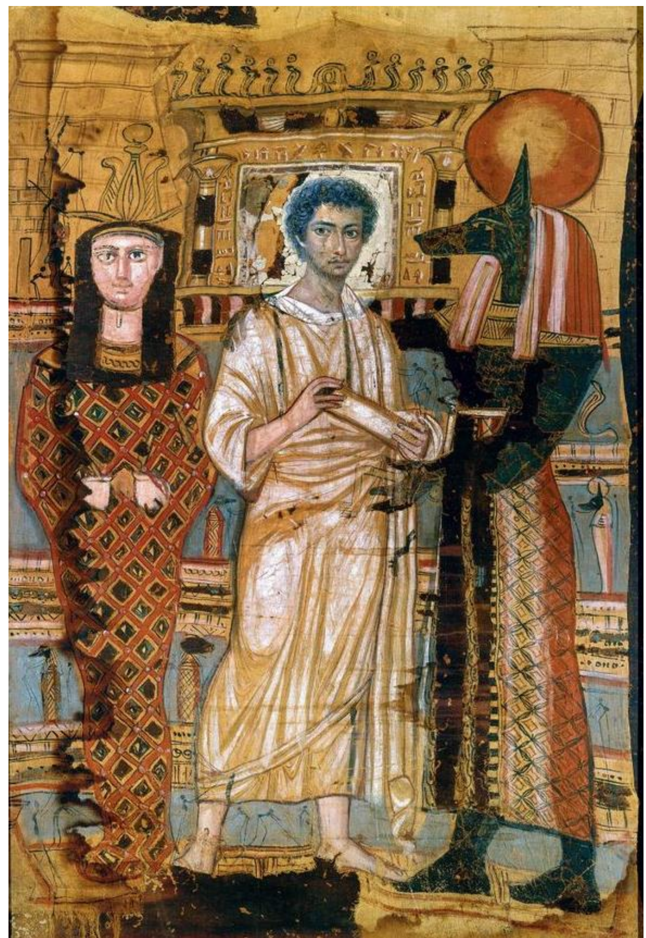
Portrete realiste romane



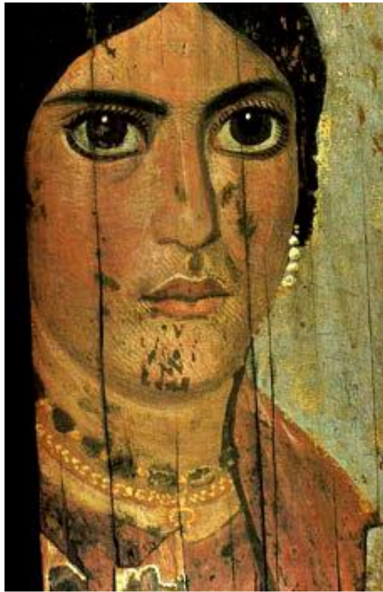


Portretistică romană – Pompei





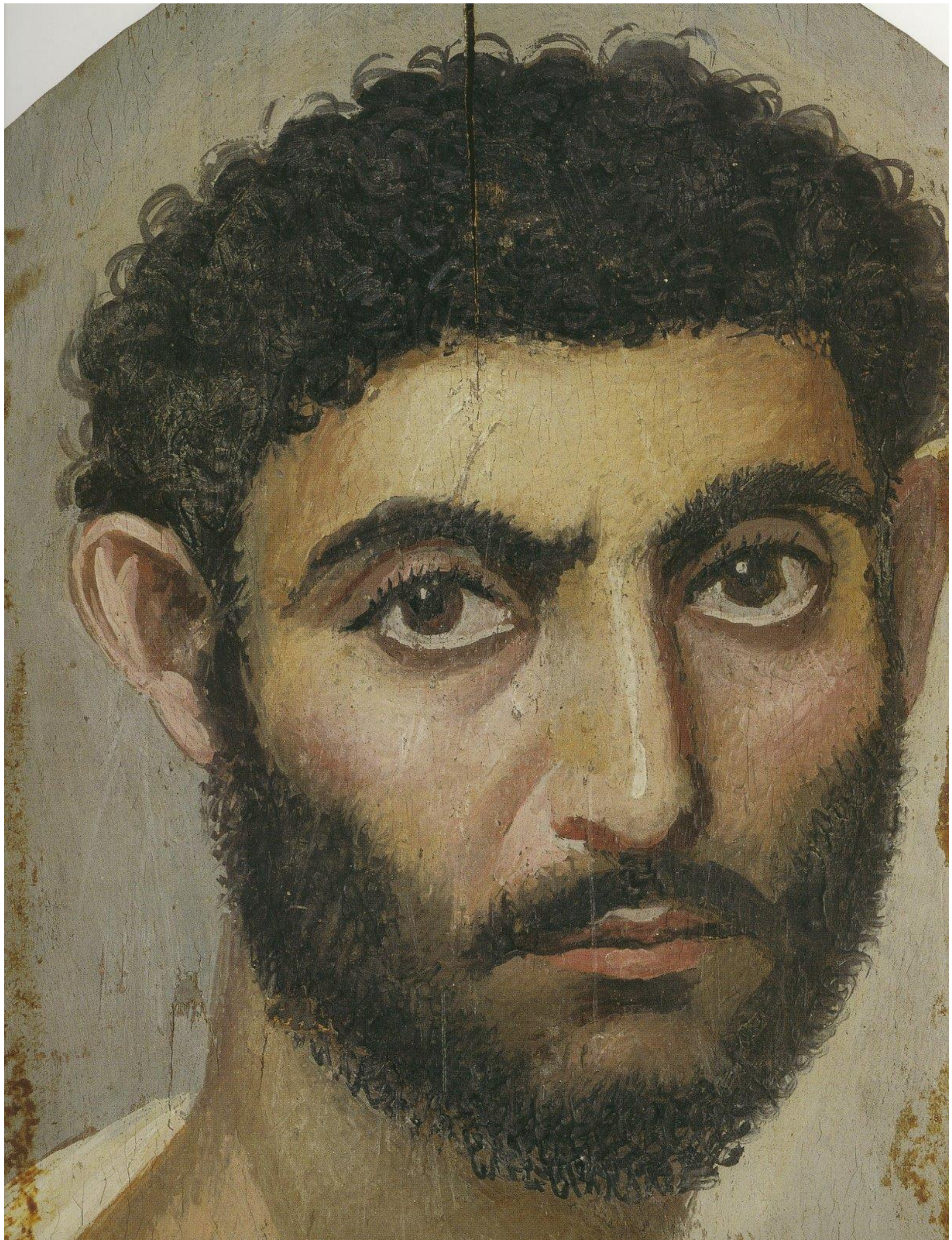


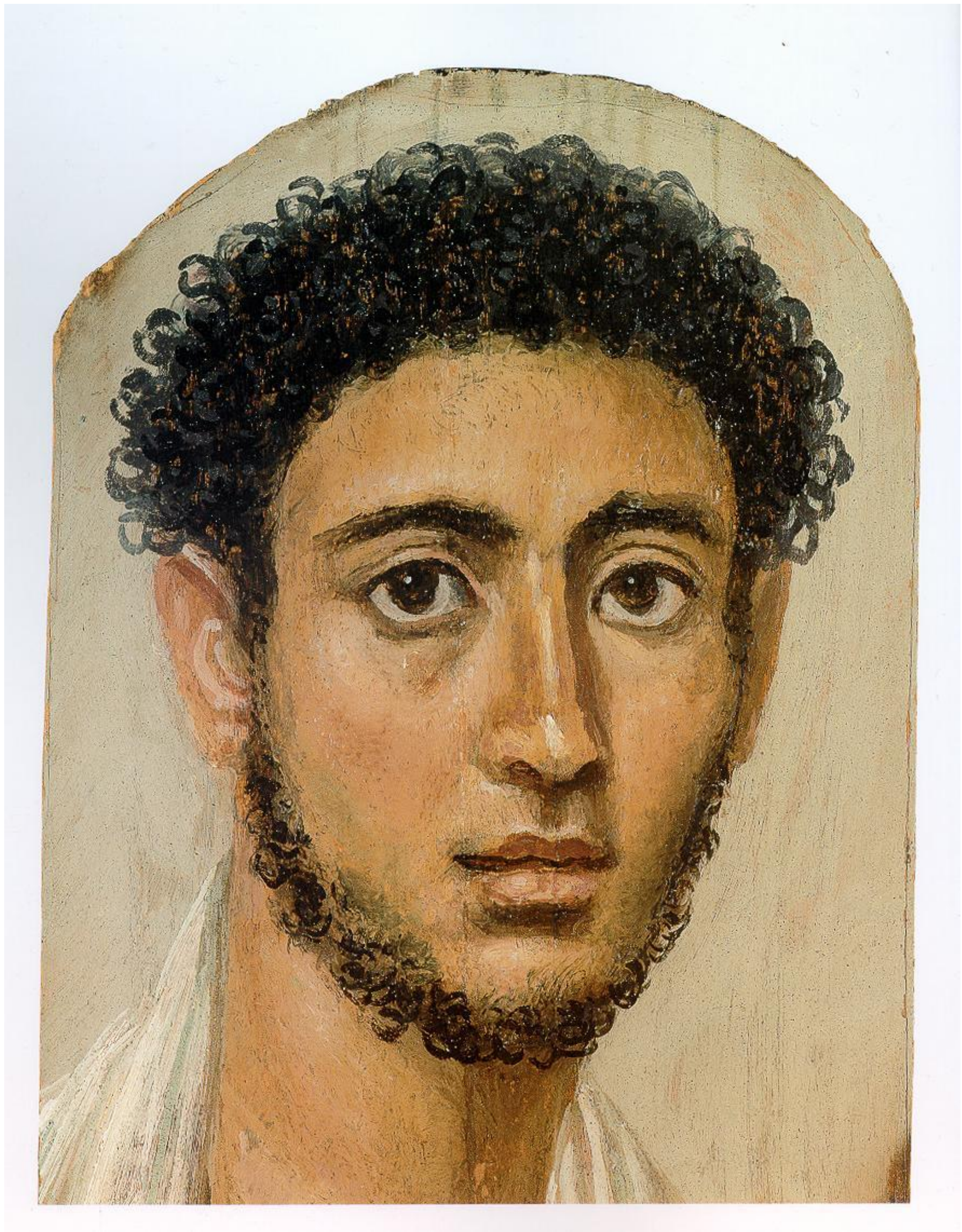


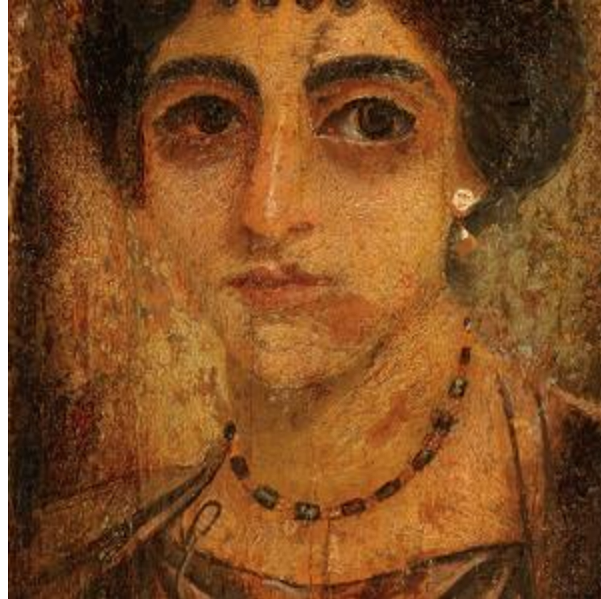


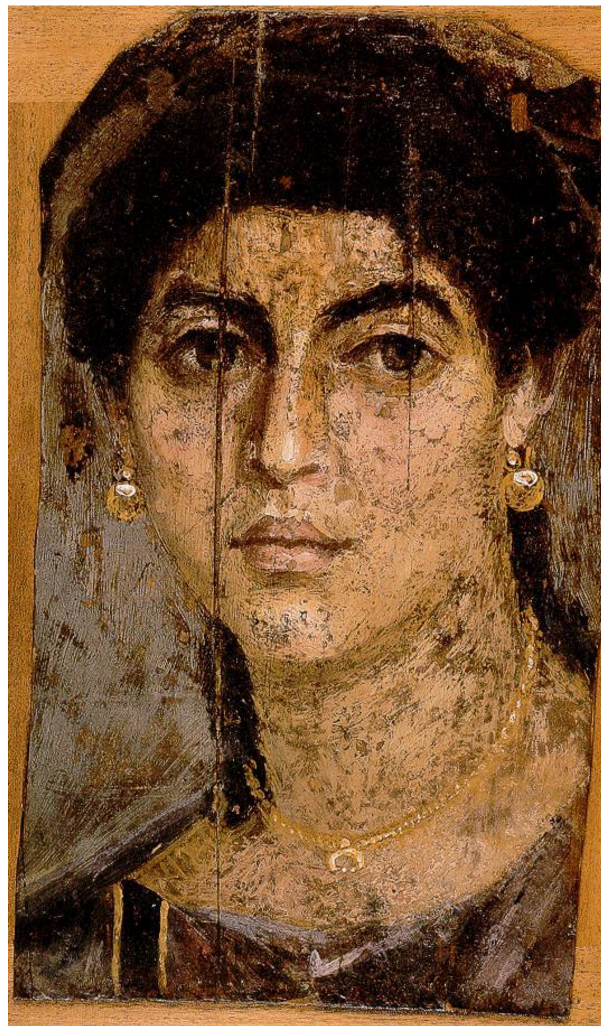

Potrete funerare egiptene, perioada elenistică, *Al Fayum*











Icoana creştină porneşte şi aceasta de la trăsăturile fizice reale ale celui reprezentat, dar le redă ***transfigurate***. Aceasta înseamnă că pictorul iconar nu lucrează după *model viu*, ci fie după *prototipuri* (cazul icoanelor Mântuitorului şi ale Maicii Domnului), fie din memorie – în cazul sfinților care nu au încă un prototip (memorie colectivă, păstrată de tradiția bisericească, memorie care înregistrează nu atât trăsăturile fizice, cât pe cele morale excepționale, prin care s-a distins respectiva persoană).

În opoziție cu portretul egiptean, icoana creştină țintește deci să redea într-un anumit sens **imaginea ideală, chipul omului îndumnezeit,** astfel încât, împotriva opiniei curente, primele icoane au putut fi inspirate mai degrabă de portretistica idealistă greacă, decât de portretul realist funerar egiptean ori de cel roman, aceasta pentru că reprezentările greceşti porneau nu atât de la concret, cât mai curând de la o idee, în raport cu care artiştii transfigurau trăsăturile chipului real. În felul acesta „prezența fizică" a unui individ, pe care portretele funerare din Egiptul roman căutau să o conserve, e contrabalansată în portretistica idealistă de nevoia de a transmite „aparența" imaterială, caracterul identității spirituale, sufeltești şi morale prin care s-a distins o persoană.

*

Putând fi admisă ca o importantă dar nu şi unică sursă a apariției icoanelor care-i reprezintă pe sfinți, portretistica funerară a apărut şi s-a generalizat în asociere cu cimitirele, unde familiile şi cei apropiați veneau să celebreze ritualuri de pomenire şi readucere în memorie a celor trecuți din această lume.

Este şi motivul pentru care anumiți cercetători, destul de puțini însă, afirmă fără a se fundamenta pe informații istorice directe, că în primele două secole creştine, la mormintele martirilor se aşezau icoane cu ocazia pomenirii lor.

Potrivit opiniei celor mai mulți cercetători, primele icoane în sens propriu au fost totuşi cele ale vestiților ***stâlpnici*** (sau *stiliți)* din secolul



al V-lea care au fost pictate cât timp aceştia se aflau încă în viață, urmând să fie distribuite numeroşilor pelerini de pretutindeni, veniți să-i venereze. Însă şi teza aceasta, deşi larg acceptată şi sprijinită de dovezi istorice, rămâne discutabilă, întrucât portretele acestor stiliți nu satisfăceau criteriile doctrinei despre icoane, doctrină care, e drept, va fi definitivată mai târziu, către secolul al IX-lea, începând cu Sfântul Ioan Damaschinul. Există totuşi consemnări istorice ale acestei practici, în special legate de prețuirea cu totul specială arătată Sfântului Simeon Stâlpnicul (în lucrarea *Vita s. Symeonis iunioris*[1] (cp. 118).

[1] Editată de P. Van den Ven şi citată în *Actele celui de-al şaptelea Sinod Ecumenic*, Mansi, XIII, 73 ff.





*

Tot în secolul al V-lea au început să fie venerate şi icoanele **martirilor**, în aceleaşi zone ca şi cele ale stiliților (şi ne referim la Palestina, Siria, Egipt). Cultul martirilor, practicat de Biserică încă din secolul al II-lea, se întemeia pe faptul că aceştia au reuşit încă din viață să realizeze transcenderea condiției umane, jertfindu-se deliberat în numele şi după pilda Mântuitorului. Restaurați în Domnul, rămăşițele pământeşti dar chiar şi obiectele şi veşmintele care au aparținut mucenicilor deveneau purtătoare de sfințenie, fiind venerate ca ***relicve***. Acest cult al relicvelor a luat amploare la sfârşitul secolului al IV-lea, iar la începutul veacului al V-lea au început să apară aşa numitele martirioane (în gr. *martyrium*, *martyria*), adică biserici speciale în care altarul era plasat în centrul edificiului şi dedicat mucenicului ale cărui moaşte (sau relicve) se păstrau acolo. Cultul relicvelor are mare însemnătate pentru apariția icoanelor, deoarece chivoturile, cutiile în care se păstrau relicvele erau acoperite cu imagini reprezentând fie chipul martirilor respectivi fie o temă biblică, cel mai adesea legată de întruparea şi jertfa Mântuitorului. S-au păstrat asemenea cutii - relicvariu încă din perioada secolului V, între cele mai cunoscute fiind aşa-numitele *fiole* de la Ierusalim. Un relicvar de un deosebit interes din punctul de vedere al imaginilor ce le purta, este cel provenind din Capela *Sancta Sanctorum* de la Lateran (Muzeo Cristiano de la Vatican), datând din sec. VII. (în jurul anului 600). Originile obiectului sunt cu siguranță în Palestina, unde creştinii orientali trăiau la acea vreme sub stăpânire arabă. Conține mostre de pământ şi mici bucăți de rocă culese de pe traseul drumurilor de pelerinaj din Țara Sfântă. Locurile de unde au

fost prelevate se deduc din imaginile pictate pe capacul relicvariului, fiind vorba de situri care aminteau evenimentele mai însemnate din viața Mântuitorului, începând de la „Naştere” şi până la „Înălțare”, având în centru scena „Răstignirii”, cu înfățişarea Golgotei şi a Sfântului Mormânt, în forma existentă încă la acea vreme a bisericii rotondă construită de sfinții împărați Constantin şi Elena pentru a-l marca (biserică pe care perşii o vor distruge chiar în acel secol al VII-lea). Prin urmare aceste imagini reprezentau situri evanghelice şi, probabil, reproduceau icoane venerate în fiecare dintre aceste locuri sfinte de pelerinaj.

Un alt relicvar e păstrat la *Hermitage* (Sanct Petersburg, Rusia) şi datează de la începutul secolului al VI-lea. Este lucrat în argint şi prezintă ca elemente imagistice şi decorative, patru cruci pe capac şi mai multe personaje pe pereții laterali: Iisus, Maria, diferiți sfinți.



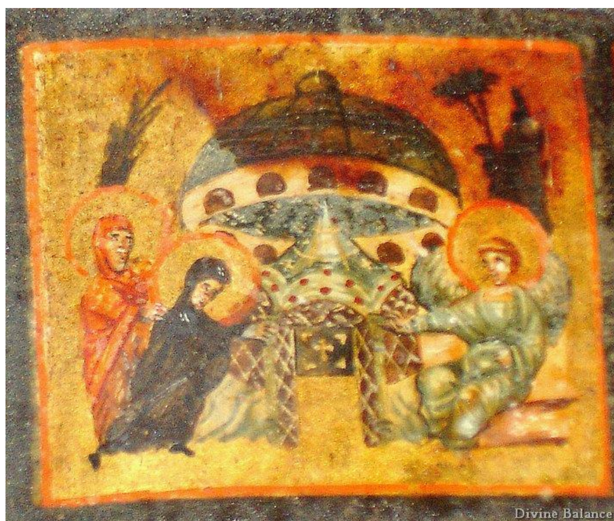




Relicvar din Capela *Sancta Sanctorum* de la Lateran


Divine Balance


Divine Balance

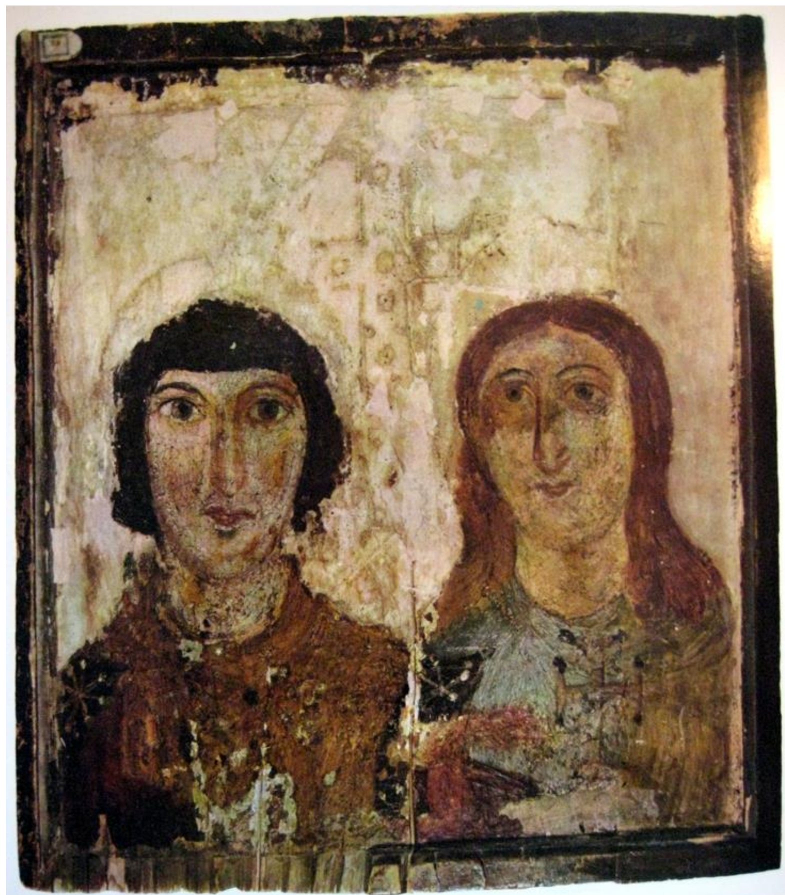

Divine Balance





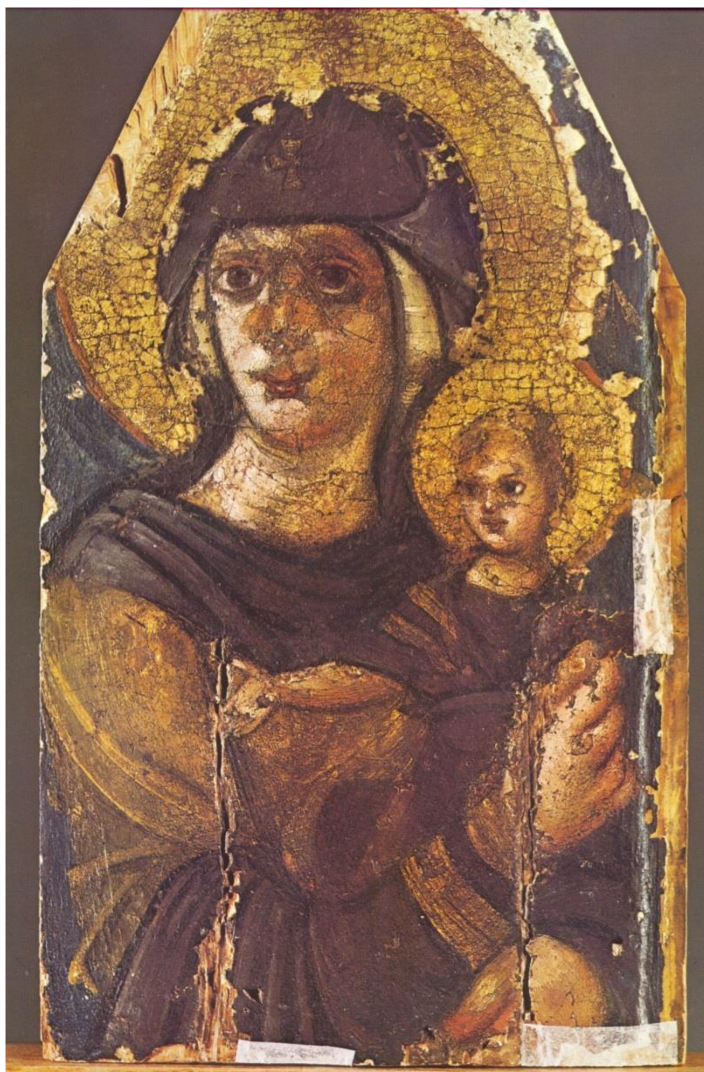
Relicvar (*Hermitage*)

O dată cu imaginile acestor sfinți figurați pe suprafața exterioară a relicvariilor, apar şi **icoanele propriu - zise ale martirilor**. Între cele mai importante se numără imaginile icoanelor păstrate la Muzeul Academiei Teologice din Kiev (ulterior *Muzeul de Artă occidentală şi orientală din Kiev*). Pe una dintre acestea apar doi martiri (un bărbat şi o femeie), tehnica pictării fiind encaustica pe lemn apretat. Cei doi mucenici poartă câte o cruce în mână iar între cele două figuri apare o altă cruce ornată cu pietre prețioase. Simbolurile creştine sunt indubitabile. Figurile martirilor au în jurul lor nimbul caracteristic iar crucea centrală este iluminată de raze care coboară. Această icoană a fost datată de unii cercetători în jurul anului 500 iar de alții, pe la sfârşitul secolului VI.





O a doua icoană păstrată tot la muzeul din Kiev, îi prezintă, într-un dublu portret, pe *Sfinții mucenici sirieni Sergius şi Bachus*, datând probabil de la sfârşitul secolului al VII-lea. Cei doi tineri martiri au chipurile aureolate, sunt înveşmântați în togi antice şi poartă la gât colane de aur şi în mâini cruci aurite. Între cele două figuri iconarul a reprezentat imaginea Mântuitorului, cu fața încadrată de nimb, ca simbol al slavei dumnezeieşti. Rostul prezenței icoanei Sale este de a-i încredința de dobândirea veşniciei şi de a-i încununa pe cei doi bravi luptători care şi-au dat viața pentru credință de slava neapusă a împărăției cereşti. Încadrat în medalion, Mântuitorul este înfățişat în maniera „adevăratei icoane” celei nefăcute-de-mână, care a consacrat propria Sa reprezentare în iconografie. Icoane ale celor doi martiri,



precum cea păstrată la Kiev, trebuie să fi cunoscut o circulație largă în epocă, însoțind cultul relicvelor lor în Siria.

Din secolul VI datează şi cea mai veche icoană (păstrată) a Maicii Domnului. E vorba de ***Fecioara cu pruncul*** (Kiev), lucrată tot în encaustică pe lemn şi provenind de la mănăstirea *Sfânta Ecaterina* de pe Muntele Sinai, unde s-a aflat la adăpost de furia duşmanilor icoanelor. De altfel, de aici provin majoritatea icoanelor celor mai vechi şi tot aici se mai păstrează câteva datând din secolele VI-VII.

Proveniența lor nu este întâmplătoare pentru că aparțin şcolii de pictură din Alexandria Egiptului. Există însă şi alte opinii, după care s-ar putea admite că anumite icoane din Sinai au fost lucrate de pictori siro-palestinieni, fără îndoială adeseori chiar de către călugării din mănăstire. Rămâne totuşi posibilă şi prima variantă, întrucât, prin aşezarea sa, Sinaiul putea primi atât importuri din Egipt, cât şi din Palestina. În afară de acestea, este evident că oraşul Constantinopol a



avut propriile sale ateliere de pictori de icoane şi că aceeaşi situație exista şi în păturile greceşti şi orientale de la Roma.

Episcopul rus Porfirie Uspenski a adus, în secolul al XIX-lea, câteva exemplare la Academia Teologică din Kiev.

O altă icoană remarcabilă datând din secolul VI, înfățişându-l pe ***Sfântul Ioan Înaintemergătorul***, aflată tot la Kiev, aparține de asemenea, şcolii de la Alexandria. Lucrată în aceeaşi tehnică antică a encausticii, icoana îl reprezintă pe sfânt stând în picioare, cu chipul aureolat. Două mici medalioane cu reprezentările Mântuitorului şi Maicii Domnului, încadrează figura sfântului. Toate chipurile sunt nimbate. Icoana Sfântului Ioan Botezătorul este de un stângaci dar

viguros realism. Deosebit de expresiv este chipul sfântului, care redă cu fidelitate tipul anahoretului oriental. Indică cu arătătorul măinii drepte către imaginea lui Hristos, identificându-l cu Mielul lui Dumnezeu, despre care vorbeşte alegoric în profeția sa, notată de alt fel pe filactera pe care o desfăşoară cu cealaltă mână. Sfântul Ioan Botezătorul a fost singurul dintre profeți care a putut aduce mărturia directă a întrupării Fiului lui Dumnezeu, singurul care l-a cunoscut nemijlocit, şi nu doar printr-o viziune.

La aceste două icoane execuția este caracterizată de o impresionantă libertate picturală. În tratarea formelor corporale se remarcă o puternică tendință de continuitate cu arta antică.

Acestea sunt icoanele aduse din Sinai la Kiev, însă trebuie spus că altele foarte numeroase au rămas în mănăstire, unde doi arheologi greci, soții George şi Maria Sotiriou, au putut să le studieze şi să le fotografieze la începutul anilor 1930, la invitația arhiepiscopului de Sinai şi Raïthou, Porphyrios III. Spre surpriza lor, în pinacoteca mănăstirii au găsit în jur de două sute de icoane, incluzând piese care datau dintr-o perioadă cuprinsă între secolul VI şi secolul XV. George Sotiriou le-a făcut cunoscute în mai multe articole ştiințifice în 1939, 1946 şi 1950[2]. Împreună cu soția sa Sotiriu a publicat o largă selecție, cuprinzând cele mai vechi dintre icoanele studiate, în 1956 şi 1958[3]. De

---

[2] G. Sotiriou, "Icones byzantines du monastère du Sinaï", *Byzantion* 14 (1939), p. 325.

[3] Sotiriou, "Icones byzantines"; and G. Sotiriou, "Egkaustike eikon tes enthronou Theotokou tes mones tou Sina", *Bulletin de correspondence hellénique* 70 (1946), pp. 552-56; G. Sotiriou, "Egkaustike eikon tou Apostolou Petrou tes mones Sina", *Mélanges Henri Grégoire* (= *Annuaire de l'Institut de philology et d'historire orientales et slaves* 10), Brusseles, 1950, pp. 607-10 şi G. şi M. Sotiriou, *Eikones tes mones Sina*, Collection de l'Institut français d'Athènes, Athena, 1956-58.

atunci, multe asemenea opere au fost restaurate cu grijă şi puse în valoare în muzeul mănăstirii.

Între cele mai vechi icoane păstrate la pinacoteca Mănăstirii „Sfânta Ecaterina” de pe Muntele Sinai, datând din secolul al VI-lea şi al VII-lea, realizate în tehnica antică a picturii în encaustică, cu adevărat remarcabile sunt cea care-l reprezintă pe *Hristos Pantocrator*, cea cu *Sfântul Apostol Petru* (sec. VI) şi cea care o înfăţişează pe *Maica Domnului cu Pruncul între doi îngeri şi sfinţii Teodor şi Gheorghe* (sec. VI).

Cea mai faimoasă dintre icoanele sinaite este şi cea mai veche icoană cunoscută a lui ***Iisus Hristos – Pantocrator*** (85x45½ cm).

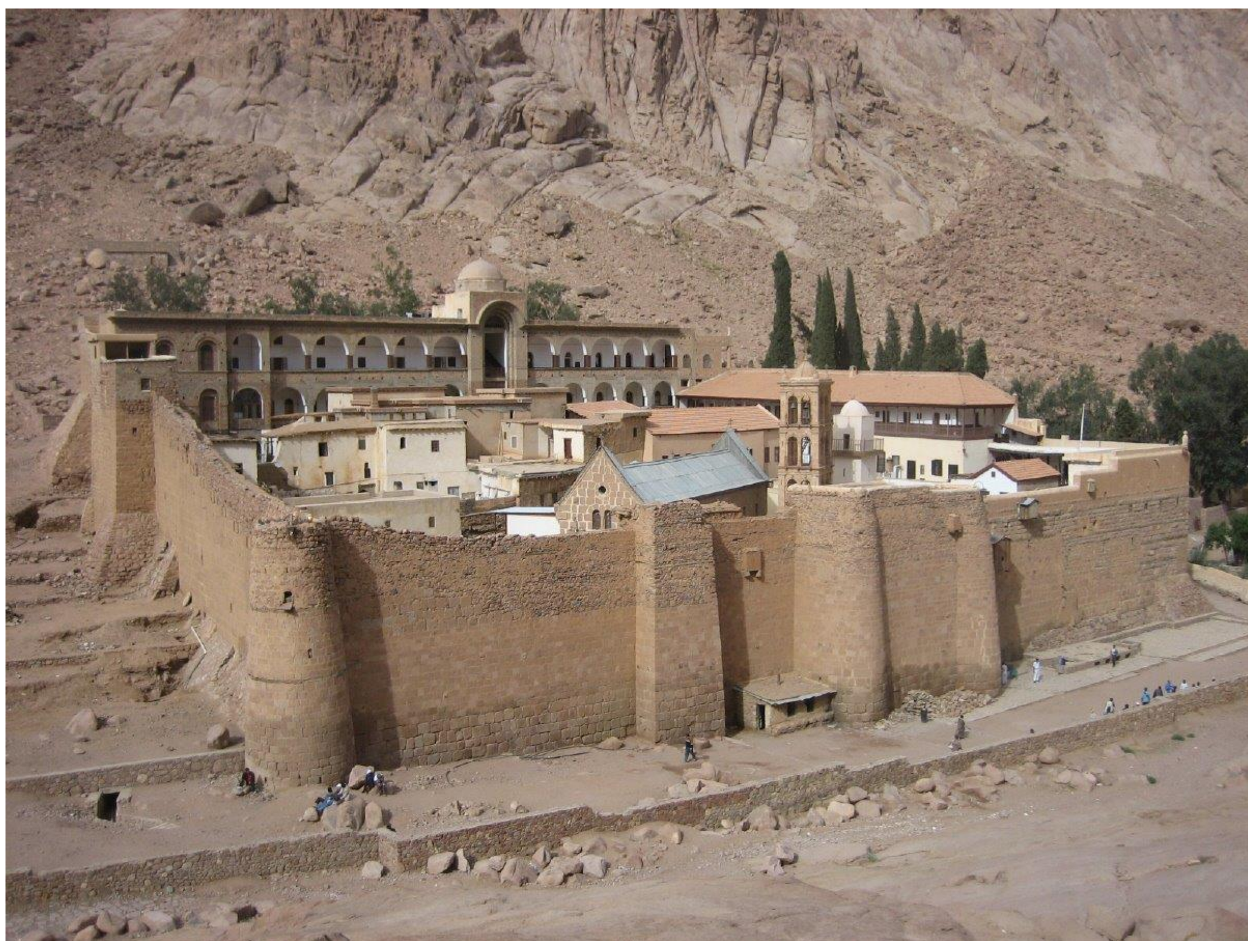
Artistul care a pictat portretul lui Hristos l-a localizat în plein air, sub un cer albastru și înaintea unui hemiciclu îndepărtat. Exedra servește în mod natural scopuri compoziționale, deoarece a permis artistului să sugereze adâncimea spațiului, fără a picta de fapt drept fundal un peisaj natural ori unul urban în toate detaliile sale. Pe ecranul cerului și al orașului, subiectul îmbrăcat cu tunică (chiton) şi mantie (himation) stă în picioare ținând o carte și schițând un gest de elocință ca al unui orator pe cale să vorbească sau a unuia care tocmai s-a oprit pentru o clipă din expunerea discursului. Lumina după-amiezii cade pe partea dreaptă a bustului și aruncă o umbră intensă pe gât și pe partea stângă a feței. Jocul de lumină creează o iluzie de volum şi continuă în pasaje mai scurte, cum ar fi în umbra nasului aruncată pe obraz sau în cutele profunde din partea superioară a pleoapei. Fața lui Hristos este la fel de plastic redată ca şi fundalul și este profund și

bogat reliefată. Artistul a creat diverse texturi ale şevelurii, cu volumul pletelor de un brun întunecat, adunate peste umărul stâng și barba moale, tunsă scurt. Buzele și ochii subiectului sunt suprafețe organice complexe redate într-un mod care pare spontan, necontrolat, fără apel la clișee artistice. Asimetria adesea-remarcată a trăsăturilor lui Hristos contribuie la impresia de vitalitate, nu numai prin exagerarea unei trăsături reale a anatomiei umane, ci și prin crearea iluziei de mișcare într-un portret static și cu expunere frontală. Portretul, decorul din fundal și tuşa groasă, împăstată a encausticii se combină în icoană pentru a crea o senzație de puternic realism.

Calitatea artistică a picturii este excepțională, sugerând cercetătorilor că icoana ar fi putut fi produsă într-un atelier constantinopolitan.

Multă vreme icoana a fost datată pentru secolul al XIII-lea. În anul 1962 însă, atunci când a fost restaurată şi s-a înlăturat straturile superficiale de repictări, care acopereau aproape în întregime fața şi mâinile Mântuitorului, a fost scoasă la lumină imaginea originară, pictată în encaustică. Subtilul său realism şi libertatea de expresie o distinge imediat **de oricare dintre icoanele executate după perioada iconoclastă**, cu care ar putea fi comparată, şi care sunt marcate de hieratism, şi se exprimă într-un limbaj plastic mai convenționalizat. Aparține prin urmare, după cele mai multe aprecieri, epocii lui Justinian. Trebuie precizat, în susținerea acestei datări şi faptul că Mănăstirea Sfânta Ecaterina a fost fondată la Sinai tocmai în vremea când era împărat Justinian. S-a întâmplat aceasta după moartea Teodorei, în 548, fiind dedicată pe atunci Născătoarei de Dumnezeu,

înainte de a fi consacrată în secolul al XII-lea Sfintei Ecaterina, şi care trebuia să devină un bastion al ortodoxiei înfipt în pământul ereziei monofizite. Împăratul a trimis cu siguranță numeroase daruri şi odoare sfinte acestei ctitorii împărăteşti, incluzând cu siguranță şi icoane produse în capitală, între care se putea număra şi cea la care ne referim.



Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Sinai



Maica Domnului cu Pruncul între doi sfinți militari.

Una dintre cele mai frumoase icoane din Sinai o arată pe Fecioara Maria tronând între doi sfinți militari: Teodor Stratilat, cu barbă, la stânga privitorului, şi de cealaltă parte un tânăr imberb, Sfântul Dumitru sau Sfântul Gheorghe. În spate, doi Arhangheli, într-o mişcare plină de vioiciune, îşi înalță capetele spre cer, de unde se face văzută mâna lui Dumnezeu şi un fascicul de raze luminoase care coboară spre creştetul Maicii Domnului. Chipurile celor doi îngeri sunt modelate cu o forță a tuşei şi cu un simț al efectelor coloristice care ne amintesc de cele mai bune opere ale picturii antice. De fapt ei sunt reprezentați asemeni unor statui sculptate în marmură albă. Fundalul este ocupat de un zid având deasupra o friză aurită, care se rotunjeşte ca o absidă între doi pilaştri, sub o fâşie subțire de cer albastru: este o reminiscență a fundalelor arhitecturale din scenele realizate în mozaic în biserica Sfântului Gheorghe de la Salonic şi din Baptisteriul catedralei din Ravenna.

Lățimea compoziției îngăduie presupunerea că s-a transpus pe un panou de lemn, la scară redusă, o pictură monumentală ce împodobea absida vreunei biserici. Solemnitatea hieratică se împleteşte cu un simț încă destul de viu al volumului (care v-a dispărea în arta bizantină, de pildă în epoca comnenilor) şi conferă acestei icoane o frumusețe severă, demnă de epoca lui Justinian. Cât priveşte datarea şi atribuirea imaginii unui anumit atelier, soții Sotiriou a văzut în această icoană, având în vedere hieratismul ei, o operă siro-palestiniană, executată poate chiar la mănăstirea Sinai. Un alt cercetător, Charles Delvoye, înclină în schimb către unul din atelierele constantinopolitane, de la

sfârşitul secolului VI, cărora împărații le comandau desigur icoanele pe care le dăruiau mănăstirii Sinai.



Un stil comparabil îl regăsim în icoana ***Sfântului Petru*** (encaustică pe lemn apretat, 52x39 cm). Chipul înconjurat de halou auriu, cu obrazul în tonuri trandafirii, părul şi barba tăiate scurt, ochii mari, deschişi larg într-o privire limpede, veşmintele tratate cu o vigoare antică, trimit însă într-o manieră accentuată la pictura de tradiție elenistică reprezentată de portretistica alexandrină de la Faiyum. Fundalul este de asemenea alcătuit de un zid care se rotunjeşte într-o absidă. În partea de sus, după maniera anumitor dipticuri consulare, se înşiruie trei medalioane cuprinzând, în mijloc pe Hristos, la dreapta noastră pe Fecioara Maria şi la stânga un tânăr imberb, Moise sau Sfântul Ioan Evanghelistul. Cercetătorii au datat această icoană în secolul al VI-lea.

Mai recente, restul de icoane în encaustică de la Sinai, sunt, calitativ, cu mult inferioare icoanelor din veacul al VI-lea. Ele reprezintă figura Mântuitorului, fragmente din icoana Înălțării Domnului, Abgar primind mandylionul, Episcopul Addai, sfântul Teodor, Apariția Mântuitorului după înviere în fața sfintelor femei (*χαίρετε*, Chairete), poliptice cu sfinți apostoli şi sfinți ierarhi. Mai stângace, ele se disting din punctul de vedere al limbajului pictural prin poziționarea totdeauna frontală a personajelor, desenul stângaci, culorile violente. Datează probabil de la sfârşitul secolului al VII-lea şi de la începutul celui următor şi au fost atribuite unor meşteri palestinieni.

Printre operele picturii de şevalet în tempera, nu există nici una care să se poată compara, din punct de vedere calitativ, cu cele mai bune icoane în encaustică. Două din aceste prime opere, cum ar fi Sfântul Avraam episcopul (din secolul VI, Muzeul din Berlin) sau

Hristos cu Sfântul Mina (sec. VI, Luvru) provin din ateliere siro-palestiniene.







5. Icoanele romane

În cursul ultimelor decenii s-a ajuns la o mai bună cunoaştere a icoanelor bizantine păstrate în bisericile de la **Roma**, unde au scăpat de mişcarea iconoclastă, condamnată de papi. Multe din ele au fost restaurate recent.

Se cuvine să ne oprim asupra icoanelor Sfintei Fecioare Maria cu Pruncul. Dintre cele care au supravieţuit prigoanei iconoclaste se numără doar opt, dintre care, cum am văzut, foarte puţine se conservă în Orient. Am amintit deja două dintre acestea: una la Sinai, cealaltă la Kiev. La Temple Gallery din Londra este expusă o altă icoană a Maicii Domnului cu pruncul. La Roma însă există nu mai puţin de cinci icoane foarte vechi ale Sfintei Fecioare. Toate mărturisesc despre convenţiile stilistice, caracteristice primei vârste a artei creştine.

*

Cultul sfintelor icoane, care a atins un prim punct culminant în Constantinopol în jurul anului 600, s-a răspândit în curând și în vechiul Imperiu Roman de Apus; într-adevăr, s-a ajuns chiar ca un istoric bisericesc apusean, sfântul episcop Grigorie de Tours (538-594), în Galia, să relateze în scrierile sale despre despre minuni săvârşite de icoanele Mântuitorului şi ale Maicii Domnului. Începând din secolul al VI-lea, sub Justinian I, Roma a devenit provincie bizantină. Cele mai faimoase icoane pe care le deținea fosta



capitală imperială, o icoană a Fecioarei atribuită Sfântului Luca și o alta, nefăcută-de-mână, a lui Hristos (aceasta din urmă datând din veacul VI şi fiind păstrată în capela Sancta Sanctorum din Lateran, care era sediul episcopului Romei), reprezintă cele două tipuri de bază pe care s-a fundamentat noului cult al imaginilor miraculoase.

În perioada iconoclasmului bizantin, Roma a devenit, aşa cum spuneam, azilul pentru o serie de

icoane miraculoase din Constantinopol.

În veacul al VIII-lea, Patriarhul Germanus I al Constantinopolului (715-730, sub domnia lui Leon III Isaurul, contemporan cu papa Grigorie II) susținea despre o asemenea icoană constantinopolitană a Maicii Domnului, că s-ar fi refugiat la Roma, parcurgând miraculos distanța dintre cele două oraşe în douăzeci și patru de ore, plutind pe mare. Era vorba despre o replică a achiropiitei din Lydda[1], iar Germanus susținea chiar că el însuşi a trimis-o pe drum. Mai târziu, icoana a fost numită *Stâpâna noastră din Roma* (Rhomania), iar o inscripție notată pe imagine indica ziua și ora plecării sale în exilul roman, şi cuvintele unei rugăciuni: „Mântuiește-te pe tine și pe noi!”.

Tâlcul acestui gen de legendă este evident. Acesta postulează ideea unei continuități, descriind atât salvarea icoanelor bizantine în acest exil roman, cât și revenirea lor plină de vigoare după ce criza sa încheiat. Roma era o destinație plauzibilă pentru icoanele amenințate de iconoclaşti, deoarece brațul statului bizantin nu era suficient de lung pentru a-l obliga pe papă să le distrugă. În acest fel, tradițiile timpurii ale artei icoanei au putut supraviețui la Roma, câtă vreme în Bizanț acestea au fost confruntate cu erezia iconoclastă.

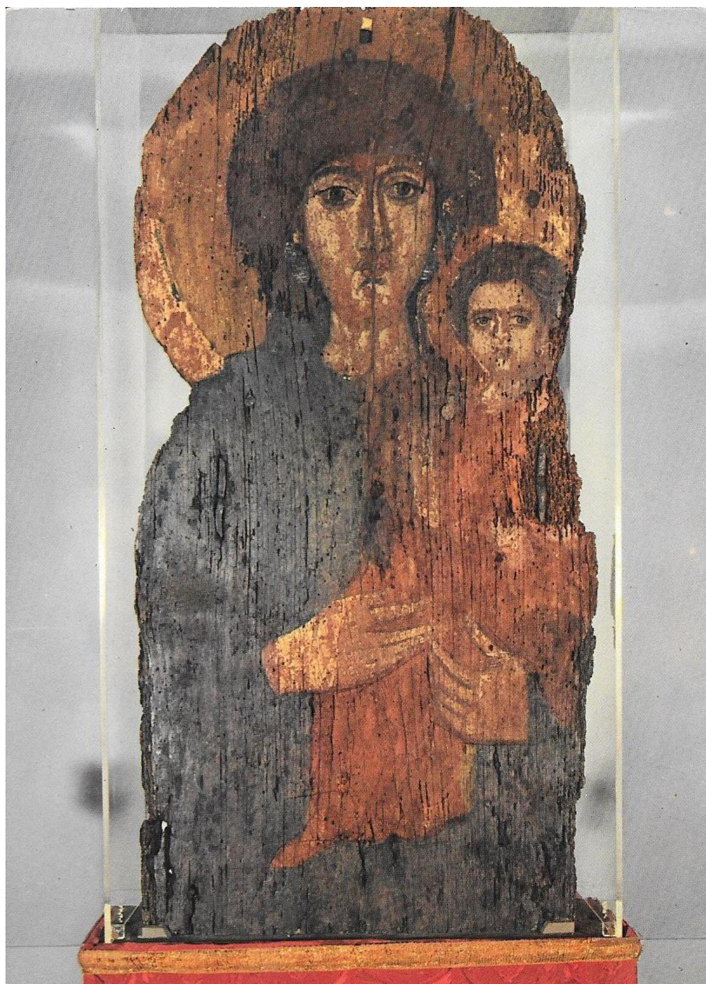
*

[1] ***Stăpâna noastră din* Lidda**, este o achiropiită a Maicii Domnului. Se spune că ar fi apărut în mod miraculos pe fusul unei coloane din biserica închinată Maicii Domnului şi întemeiată chiar de Sfinții Apostoli în această localitate, din apropierea Ierusalimului. Ea ar fi rezistat încercării de a fi distrusă, din porunca împăratului Iulian Apostatul (361-363). Cele mai vechi mărturii referitoare la aceasta sunt din secolul al VIII-lea. E vorba de un pasaj atribuit Sfântului Andrei Criteanul, scris pe la 726, apoi mai este amintită într-o scrisoare sinodală pe care trei Patriarhi răsăriteni (al Ierusalimului, Antiohiei şi Alexandriei) au adresat-o, în 839 împăratului iconoclast Teofil (829-842). O referire apare şi în lucrarea lui Gheorghe Monahul, redactată între 886 – 887. Aşa cum spuneam mai sus, se mai ştie că Sfântul Ghermanos, viitorul patriarh al Constantinopolului, aflat în trecere prin Lidda, a comandat o reproducere după această icoană *nefăcută de mână* pe care, la sfârşitul secolului al VIII-lea, (în plină perioadă iconoclastă) a trimis-o la Roma pentru a fi ocrotită. Din acest motiv icoana mai este cunoscută şi sub numele de *Stăpâna noastră din Roma*. În anul 814, odată cu triumful Ortodoxiei, icoana revenise la Constantinopol dar după secolul al IX-lea nu mai există mărturii nici despre original, nici despre copie.

La începutul secolului al VII-lea, Papa Bonifaciu IV i-a cerut împăratului Flavius Focas Augustus să-l lase să refacă Pantheonul[2], celebrul templu antic ajuns la acea vreme în ruină. La 13 mai 609 a consacrat fostul sanctuar păgân al tuturor zeilor ca biserică a Maicii Domnului și a tuturor martirilor. Motivul dedicării bisericii tuturor sfinților pare evident, dar patronajul acestui nou panteon atribuit Fecioarei este mai greu de justificat, mai ales că ea nu s-a numărat între martirii Bisericii iar în oraș existau biserici mai vechi care îi erau închinate. O explicație ar putea ține de faptul că tocmai în acei ani biserica romană adoptase în cult formulele liturgice bizantine prin care erau celebrate virtuțile de sfințenie ale Maicii Domnului, astfel încât dedicarea noii biserici Sfintei Fecioare Maria (*Santa Maria della Rotonda*) a fost socotită alegerea cea mai potrivită. Forma clădirii (Pantheonul a reprezentat cel mai mare templu circular cu cupolă din antichitate) se potrivea, de asemenea, cu acest context, deoarece primele sanctuare consacrate cultului Fecioarei în Bizanț (la Bethleem şi Nazaret), precum şi primele martirioane (biserici care adăposteau relicve şi moaştele martirilor) erau rotonde sau edificii de plan central, prin urmare construite după planuri similare celui al Panteonului.



[2] Mauzoleul închinat de împăratul Augustus memoriei generaului său, Marcus Vispanius Agripa



1. Madonna Panteonului

Dar ce este încă mai important de notat din punctul nostru de vedere este faptul că Panteonul adăposteşte o străveche icoană mariană păstrată într-o stare de degradare foarte avansată. Este singurul articol care datează chiar din timpul sfințirii bisericii despre care se ştie ceva. Icoana considerată făcătoare de minuni (prin mâna de aur a Sfintei Fecioare) a fost încă de timpuriu renumită și ca un garant al azilului. Sub papa Ștefan al III-lea (768-72), un preot lombard s-a agățat de icoană când a căutat refugiu fiind urmărit de miliția papală.

Icoana **Madona Panteonului**, cunoscută şi ca ***Santa Maria ad Martyres***, o prezintă pe Sfânta Fecioară stând în picioare, ținând Pruncul pe brațul stâng, figura din această icoană fiind desigur o replică a Odighitriei (Îndrumătoarea) de la Constantinopol.

Întrebarea pe care trebuie să o luăm în considerare este dacă icoana a fost oferită lăcaşului de închinare la momentul târnosirii acestuia ca să compenseze lipsa unei relicve (de felul de pildă al veşmântului Maicii Domnului) sau dacă fusese vorba de preluarea vechiului obicei bizantin de a se venera icoane titulare şi tutelare ale bisericilor, cum erau cele din

faimoasele sanctuare unde se păstrau relicve (de pildă la Aghios Soros, în Constantinopol). Nu este atât de important să se ştie dacă icoana a fost pictată în Bizanț, lucru pe care chiar și experții îl consideră dificil de stabilit. Dar e interesant de lămurit dacă obiceiul de a produce imagini titulare şi tutelare ale unei biserici sau locuințe era specific doar Bizanțului și, prin urmare, a reprezentat un import în Roma.

Oricare ar fi răspunsul, ceea ce apare evident este că obiceiul exista la Roma. Biserici mai vechi închinate Sfintei Fecioare, datând cu mult înainte de momentul reconsacrării Panteonului, toate au avut propriile icoane titulare şi tutelare. Printre cele mai faimoase imagini de cult din Roma pe parcursul Evul Mediu s-au numărat o pereche de icoane, dintre care una a venit să o viziteze pe cealaltă în biserica pe care o tutela. Vizita subliniază ideea unei reședințe, în sensul că icoanele respective au locuit permanent în bisericile lor și astfel au putut primi vizitatori. În plus, cele două icoane în cauză au reprezentat, poate de la început, arhetipurile imaginilor nefăcute-de-mână în cazul icoanei lui Hristos de la Lateran și ale icoanei pictate de Sfântul Luca în cazul Fecioarei Maria. Vom lua acum în considerare aceste icoane în ceva mai detaliat.

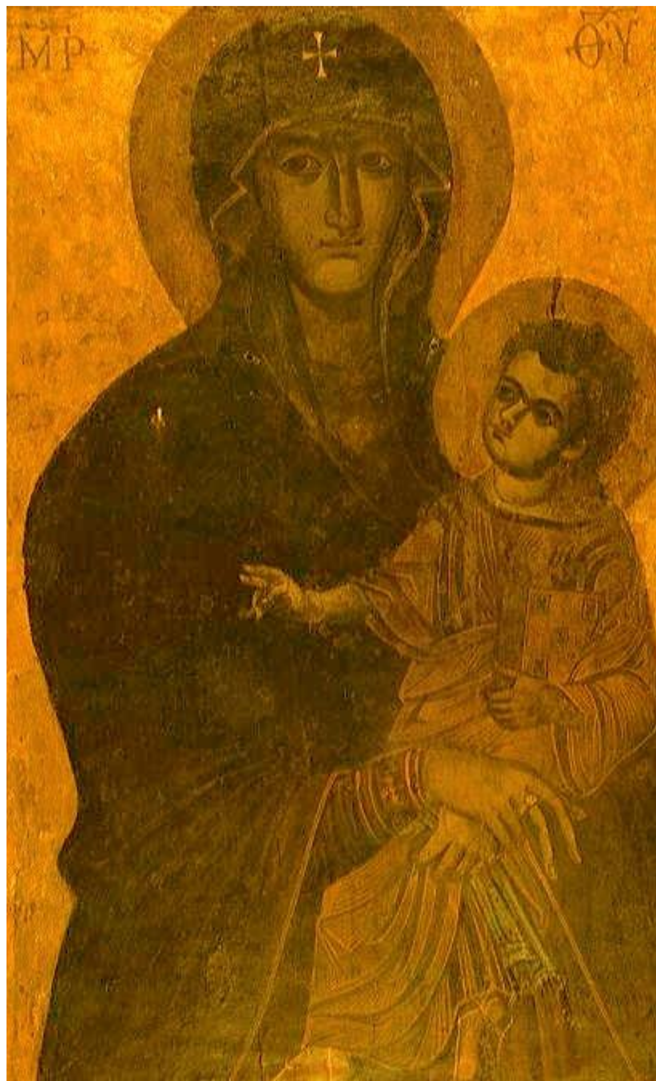
*

2. *Salus Populi Romani*

În ajunul celei mai importante sărbători anuale închinate Sfintei Fecioare Maria (pe 15 August, sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului), se obişnuia ca achiropiita din Lateran să fie purtată în procesiune până la biserica *Santa Maria Maggiore* pentru a întâlni acolo o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul care era considerată un portret autentic pictat de mâna evanghelistului Luca. Icoana care există şi în prezent în biserică este la fel de

veche ca icoana lui Hristos din Lateran, dacă nu chiar mai veche - cel puțin în forma ei originară.

Din 1613 a fost păstrată în Cappela *Paolina*, un paraclis amenajat special pentru venerarea sa în biserica Santa Maria Maggiore, iar din secolul al XIX-lea a dobândit oficial titlul: „Mântuirea poporului roman” (*Salus Populi Romani*). Începând din secolul al XIII-lea, a fost expusă public spre cinstirea credincioşilor, într-un tabernacol de marmură ridicat de „Senatul poporului roman” vizavi de tabernacolul mai vechi care conține o altă relicvă şi anume leagănul în care a fost aşezat după naştrea sa Pruncul Iisus. În acest fel, portretul autentic al Mariei și pătuțul istoric de la Betleem, cele mai venerate relicve din Bazilică, se găseau într-o relație de complementaritate, fiecare amintind-o pe cealaltă. Prima confreerie laică din Roma - numită mai târziu Gonfalone după steagul său, care purta o imagine a Fecioarei - a fost fondată în fața acestei icoane a Maicii Domnului cu Pruncul. La acea vreme i s-a dat titlul de „Regina cerului” (*Regina Caeli*). După mijlocul secolului al XII-lea, un cleric care a ajutat la pregătirea procesiunii din 15 August a raportat că în seara dinaintea sărbătorii „icoana



Fecioarei a început să se agite", evident pentru a se pregăti pentru întâlnirea cu icoana Mântuitorului din Lateran.

Faima acestei icoane romane atribuite Sfântului Luca e reflectată şi de producerea de timpuriu a unor replici și de rolul pe care l-a jucat în ritualul desfăşurat cu prilejul sărbătorii Adormirii Maicii Domnului. Achiropiita lui Hristos și icoana mariană a Sfântului Luca se întâlneau în celebrarea sărbătorii Adormirii Fecioarei. Icoana lui Hristos era adusă în dreptul icoanei Fecioarei, astfel încât să poată primi rugăciunile ei mijlocitoare. Rolul acestor icoane în procesiunea din 15 August nu a fost însă restrâns doar la o întâlnire între două icoane, ci a presupus o vizită a două persoane întruchipate în icoane, Hristos și Maica sa. De fapt, sărbătoarea a comemorat un eveniment care implică vizita Mâtuitorului, coborând din slava cerului la patul de moarte al Fecioarei.

Icoana titulară a fost evident legată şi de hramul bisericii de pe colina Esquiline, prin care era celebrată taina nașterii din Fecioară a Fiului lui Dumnezeu, şi prin care se atrăgea atenția credincioşilor romani asupra maternității suprafireşti a Fecioarei şi a atributului de „Născătoare de Dumnezeu", așa cum era cunoscută teologic încă de pe vremea când s-a construia Bazilica Santa Maria Maggiore.

Analizând icoana *Salus Populi Romani*, zugrăvită pe un panou din lemn de chiparos (117 x 79 cm), unul dintre cercetătorii importanți care au urmărit evoluția timpurie a producerii imaginilor creştine, istoricul Hans Belting, a remarcat că icoanei i-ar fi caracteristică atitudinea maiestuoasă a Mariei, care, dreaptă, priveşte în afara tabloului, în timp ce Pruncul divin, întors cu privirea către ea, pare să confirme în felul acesta, pentru credincioşi, recunoaşterea ei ca Maică a lui Dumnezeu. Independent de modificările care au intervenit de-a lungul timpului în reprezentarea

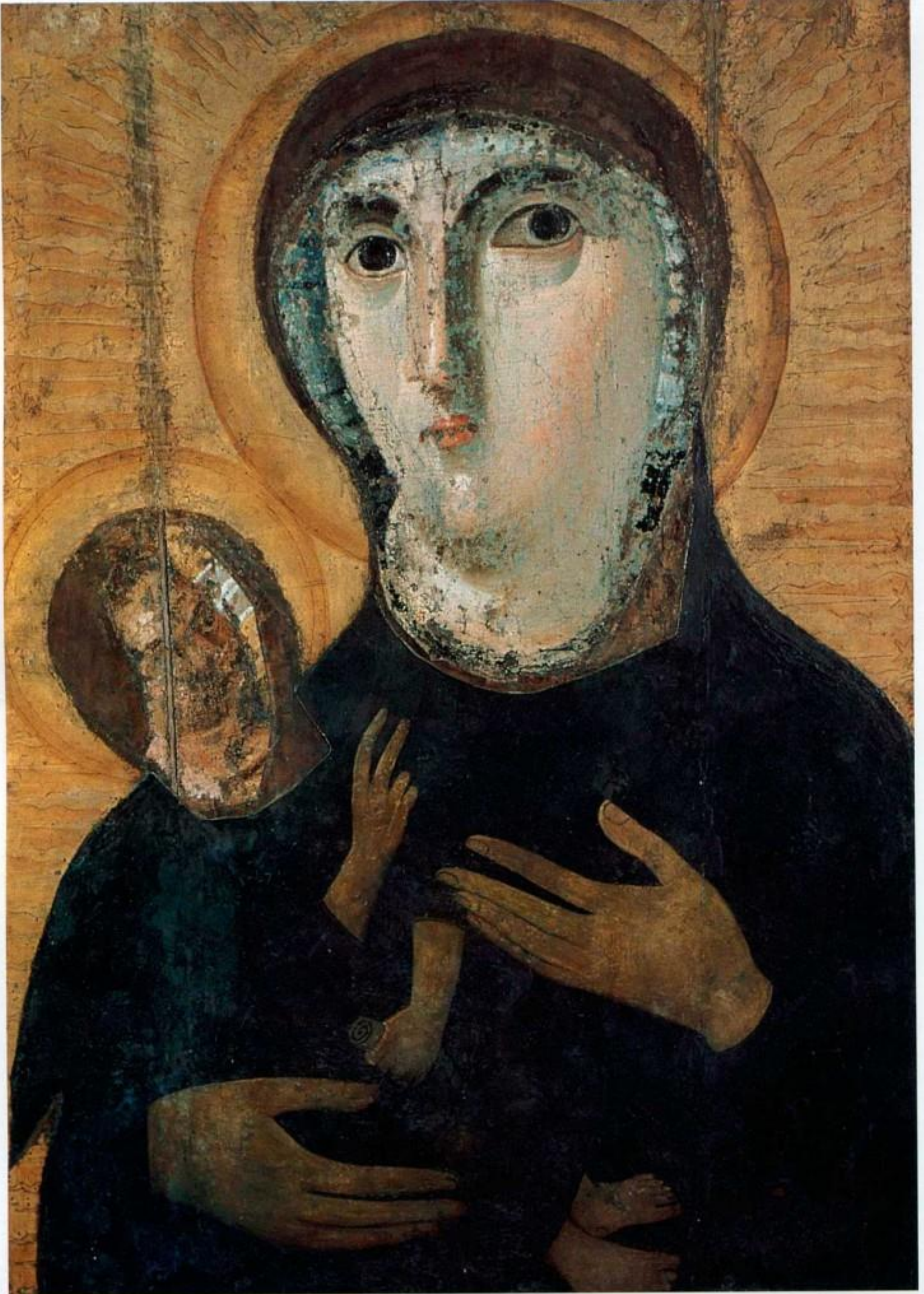


Fecioarei din Biserica Santa Maria Maggiore, ca rezultat al restaurărilor şi repictărilor, conceptul originar al imaginii s-a păstrat nealterat şi datează din perioada antichității creştine. „Acesta consistă în poza Fecioarei, care e unică în întreaga iconografie marianică, şi care a fost reprodusă cu mare dificultate în replicile realizate începând din secolul al XII-lea, tocmai pentru că nu reprezenta un tipar medieval. Poziția împreunată a mâinilor, apreciază Belting, e bazată pe observația directă", şi chiar prin această trăsătură de naturalețe se deosebeşte de convenția universală pe care au adoptat-o iconografii, începând din evul mediu, privitor la poziția Maicii Domnului, care apare subordonată poziției Pruncului tocmai prin gestul simbolic de rugăciune şi de adorație a lui Iisus, pe care Sfânta Maria îl schițează cu brațul rămas liber, aşa cum se poate observa de pildă în cazul Madonnei Panteonului.

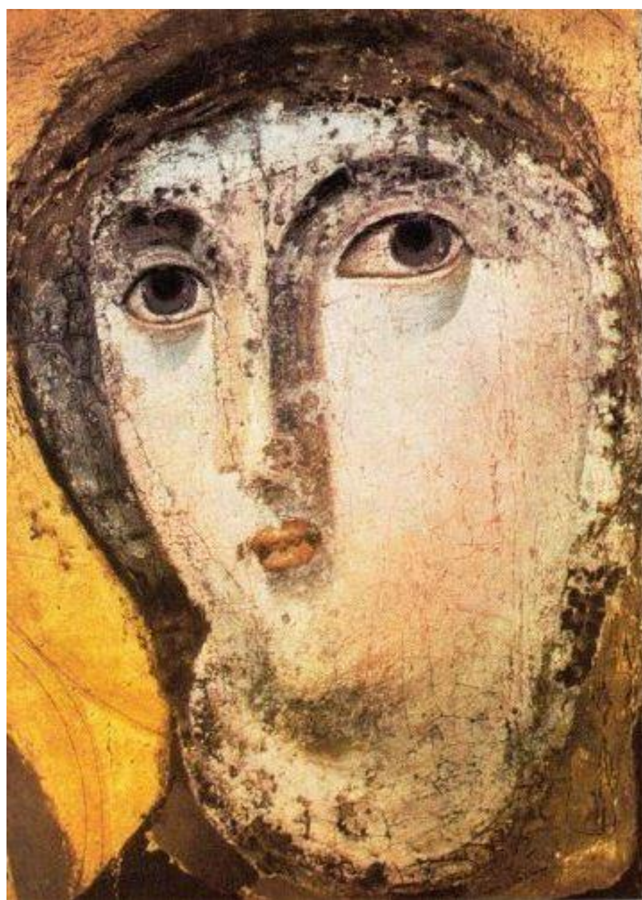
3. Santa Francesca Romana

După cum ne spun sursele documentare, procesiunea din 15 August a ajuns cu timpul să includă și opriri intermediare în care achiropiita vizita pe traseu şi alte icoane mariane care, am putea presupune, se puteau alătura acesteia luând parte la procesiunea care avea drept țintă Bazilica S. Maria Maggiore. În secolul al XII-lea a avut loc o pauză ceremonială în fața bisericii *Santa Maria Nova* din Forumul Roman, biserică numită în prezent *Santa Francesca Romana*. Acolo s-a păstrat o icoană mariană foarte veche, ale cărei părți originare, realizate în tehnica encaustică, au fost curățate de revopsiri aplicate ulterior cu prilejul unei restaurări extinse din anul 1950. Icoana provine de la biserica *Santa Maria Antiqua*, al cărei titlu și inventar au fost preluate de biserica *Santa Maria Nova*, în secolul al IX-lea. Încă din anul 735 papa avea să „încoroneze" „imaginea antică" (imago antiqua) din acea biserică cu o nouă montură din argint. În secolul al XIII-lea, o inscripție de pe ramă indica faptul că icoana fusese adusă la Roma din „Troia", adică tocmai din orașul care a fost socotit locul de obârşie al întemeietorului Romei (Aeneas/Enea fondatorul mitic al cetății Lavinium, aflată la originea Romei), şi că este opera Sfântului evanghelist Luca.

Refacerea icoanei în secol al XIX-lea a acoperit nu numai un strat de tempera, provenit dintr-o repictare realizată în secolul al XIII-lea, ci și ceea ce mai rămăsese din capetele originale ale celor două personaje sfinte, pictate în tehnică encaustică pe pânză. În epoca medievală, cele două capete ale Maicii și Pruncului au fost decupate din suportul de pânză originar și incorporate fizic într-o nouă pictură. În acest fel, icoana medievală a păstrat un fragment material, precum și o legătură istorică cu originalul care data din antichitatea târzie. Cu siguranță, panoul pictat care existase la S. Maria Antiqa fusese cea mai mare dintre toate icoanele care supraviețuiesc în



Roma. Fața Mariei, de 53X41 cm, mărturiseşte despre dimensiunile gigantice pe care le-a avut panoul original (probabil peste 2 m în înălțime). Din păcate, conturul capului Maicii Domnului a fost distorsionat prin decupare şi reasamblarea în imaginea modernă iar înclinația sa către Prunc, care se poate deduce din unghiul gâtului, a fost ignorată de artistul care a realizat colajul.



Vigoarea modelajului face loc preciziei geometrice a unui desen larg şi epurat şi gingăşiei coloritului. Figura nu mai este concepută, ca în maniera realismului antic, ca un volum cu rotunjimi, ci ca o asamblare de câteva mari suprafețe net desenate: a se vedea de pildă linia continuă a arcadei stângi şi a nasului. Între liniile de contur sunt aşternute culori delicate: un trandafiriu uneori aprins, dar cel mai adesea lăptos, umbre verzi arbitrar dispuse în aşa fel încât să scoată în evidență relieful nasului şi al bărbiei, sau să sublinieze ochii, fără ca pictorul să se fi sinchisit de unde venea lumina care le genera. Această operă îşi datorează o bună parte din spiritualitatea ei materiei picturale vaporoase. Fruntea este îngustă, creştetul capului teşit, nasul lung şi subțire, gura mică dar cărnoasă, iar ochii se alungesc foarte mult. Aceste deformări conferă chipului aspectul

unei opere moderne, care se înrudeşte cu maniera lui Modigliani sau a lui Matisse.

Caracterul unic al acestei icoane face din ea o operă tulburătoare. Unii au atribuit-o Palestinei sau Egiptului; alții unui atelier roman unde s-ar fi lucrat după modele greceşti sau orientale.

Biserica Santa Maria Antiqua a existat cu siguranță în a doua jumătate a secolului al șaselea. Icoana ar putea fi la fel de veche ca edificiul de cult căruia i-a fost destinată și, astfel, poate să depășească prin vechime frescele din secolul al VII-lea care decorează biserica, cu care a fost atât de des comparată.

4. Madonnna din biserica *Santa Maria del Tempulo*

Așa cum Santa Maria Nova nu a fost singura stație de pe parcursul pelerinajului, tot așa icoana titulară a acelei biserici nu a fost singura imagine a Sfintei Fecioare care a luat parte la procesiune. Este probabil ca Madonnna din biserica *San Sisto Vecchio* (cca. 600) să fi participat în procesiune încă din secolul al X-lea. Istoria icoanei e însă mai veche. Inițial ea s-a aflat în biserica mănăstirii *Santa Maria del Tempulo*, lângă termele lui Caracalla, biserică care fusese şi aceasta un vechi templu păgân reconsacrat ca edificiu de cult creştin.



Prin 1222, când călugărițele de la *Santa*

Maria del Tempulo (numite *Tempoline*) au fost forțate să se mute la mănăstirea din apropiere *San Sisto Vecchio,* acestea au adus cu ele vechea și





venerata icoană a Madonei (menționată într-o bulă papală din 905 , care astăzi se păstrează în biserica *Santa Maria del Rosario din Monte Mario*).

În jurul anului 1100 a fost prima icoană mariană din Roma care a fost declarată în mod explicit un portret original pictat de Sfântul Luca. Este posibil ca icoana să fi fost un import timpuriu din Răsărit. Un imn liturgic cântat în timpul procesiunii din jurul anului 1000 d.Hr. sugerează implicarea acestei icoane, menționând faptul că la popasul făcută de achiropiita lui Hristos, aceasta se afla înălțată pe un postament asemănător unui tron (solium) și adaugă că icoana Maicii Domnului stătea pe un postament asemănător.

Madona ***Santa Maria del Rosario***, imită tipul iconografic al *Aghiosoritissei* de la Constantinopol (Fecioara orantă cu sfântul brâu).

Prin atitudine și gestică, prin felul în care a fost reprezentată singură, fără Prunc, şi-a preluat propriul rol în cadrul ceremoniei din 15 August. Prezentarea în semiprofil a Maicii Domnului în această imagine, împreună cu gestul de rugăciune mijlocitoare a celor două mâini aurite ale Fecioarei, exprimă complementaritatea figurii ei cu achiropiita lui Hristos, în ritualul procesiunii, într-un chip mai convingător decât reprezentarea împreună a Maicii și a Pruncului în icoana care aștepta la capătul procesiunii. Prin urmare, există o anumită logică pentru a considera ambele icoane ca originale realizate de către Sfântul Luca, deoarece acestea se completează reciproc în loc să concureze.

*

5. Maica Domnului a „Îndurării", de la biserica ***Santa Maria in Trastevere***.

O altă icoană antică a Fecioarei a devenit imaginea tutelară a bisericii Santa Maria di Trastevere, care este chiar mai veche decât S. Maria Antiqua. Panoul, pictat pe pânză în encaustică, are un caracter votiv. Donatorul, care se apleacă la picioarele Maicii Domnului, pare a fi Papa Ioan al VII-lea (705-7), a cărui evlavie prntru Fecioara Maria este consemnată și în alte părți. Inscripția mutilată de pe rama originală vorbește despre „înfricoşătoarele principate îngereşti" (stupentes angelorum principes), îngerii prezenți în imagine, care poartă lungi toiaguri ceremoniale, aşezați în spatele tronului Mariei, ca o gardă care asistă un monarh.

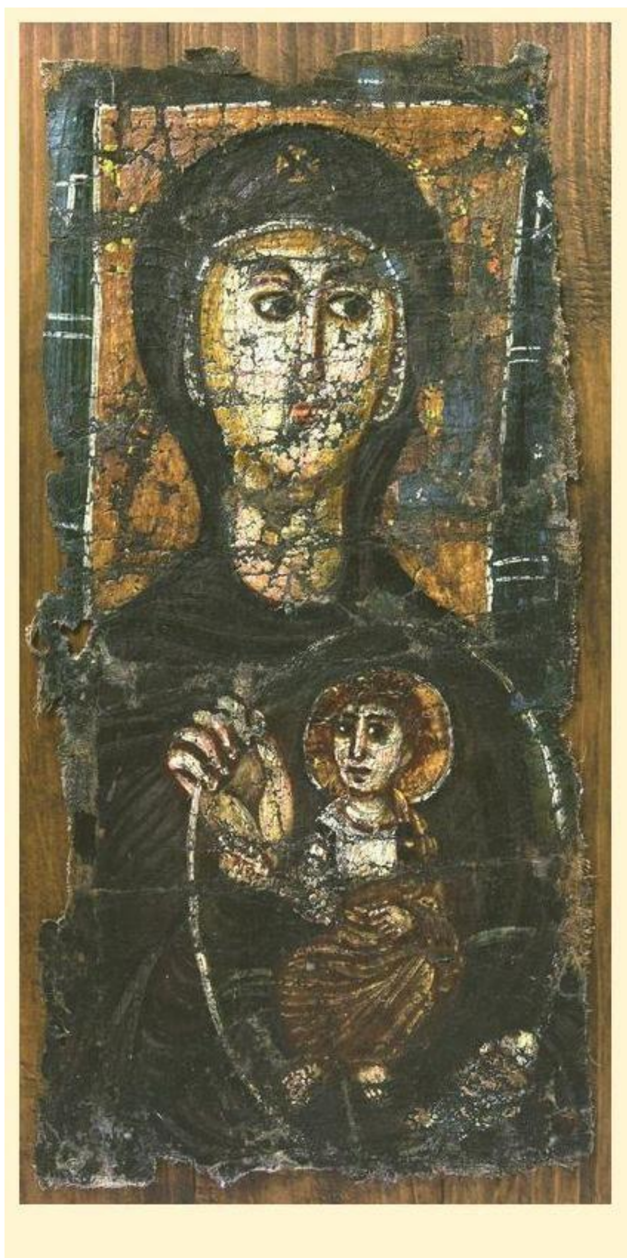
Madonna della Clementza (*Maica Domnului a Îndurării*), așa cum se numește obişnuit această icoană, a fost şi ea denaturată prin repictarea ei din



secolul al XIII-lea. Panoul de 164 x 116 cm, diferă de celelalte icoane din Roma datorită tronului mare, de felul celor care se întâlnesc adesea în pictura monumentală. Împrumută o schemă picturală orientală. Icoana transmite un mesaj teologic unic, încifrat în formele plastice şi în schema compoziţională. Îngerii, ale căror tunici reflectă culoarea cerului, reprezintă atemporalitatea ca simbol al veşniciei, în timp ce figurile Maicii și ale Pruncului manifestă epifania lui Dumnezeu în trecutul istoric, al perioadei evanghelice. Figura papei introduce încă o altă dimensiune a timpului istoric: prezentul. În conformitate cu această concepție a temei, panoul de la Santa Maria in Trastevere iese în evidență şi ca singura icoană dintre cele antice, care au supraviețuit în Roma care oferă o topografie internă. Pământul verde, care ocupă registrul de jos, pe care se așază tronul Mariei sub orizont, înseamnă lumea terestră, în care Fiul lui Dumnezeu a luat trup omenesc. Din acest motiv, prezența corporală a Mamei și Pruncului contrastează puternic cu îngerii plutitori, netrupeşti puteri ale cerului. Disursul teologic despre taina cea negrăită a Întrupării Domnului se împleteşte cu mesajul politic despre autoritatea papei, care se prezintă ca regent şi reprezentant al Fecioarei în Biserică.



În Anul Marian 1988, toate icoanele antice ale Sfintei Fecioare din Roma au fost reunite pentru prima dată într-o expoziție. Observarea lor, aşezate una lângă alta în biserica Santa Maria Magiore, oferă constatarea surprinzătoare a diversității lor, sub aspectul formatului, al stilului și al tipologiei iconografice.



Până de curând erau cunoscute doar şapte imagini foarte vechi ale Maicii Domnului în lume (cele două provenind din Sinai şi cele cinci aflate la Roma), până la descoperirea întâmplătoare, acum doar câțiva ani înainte, de către Richard Temple şi Laurence Morrocco într-o casă de amanet din Avignon, a unei imagini pictată în encaustică. După îndepărtarea stratului gros de depuneri care întunecau culorile şi a straturilor de repictări a fost scoasă la iveală cea de-a opta icoană a Maicii Domnului care aparține acelei prime etape a iconografiei creştine, atât de importantă pentru teologia şi istoria icoanelor. Se păstrează cum am spus la ***Temple Gallery din Londra*** şi a fost datată pentru secolele VI-VII.